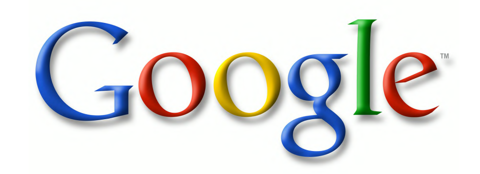
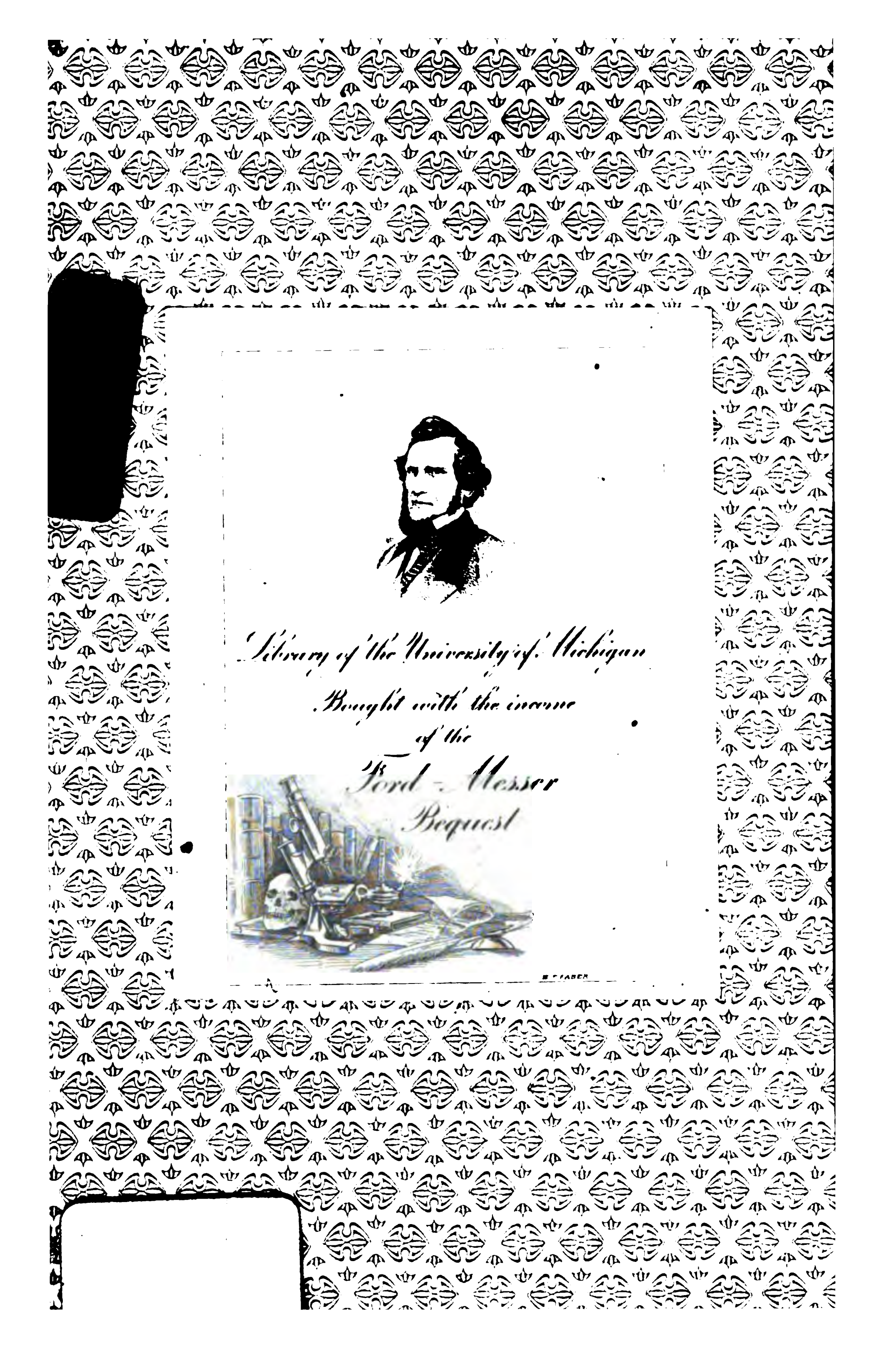
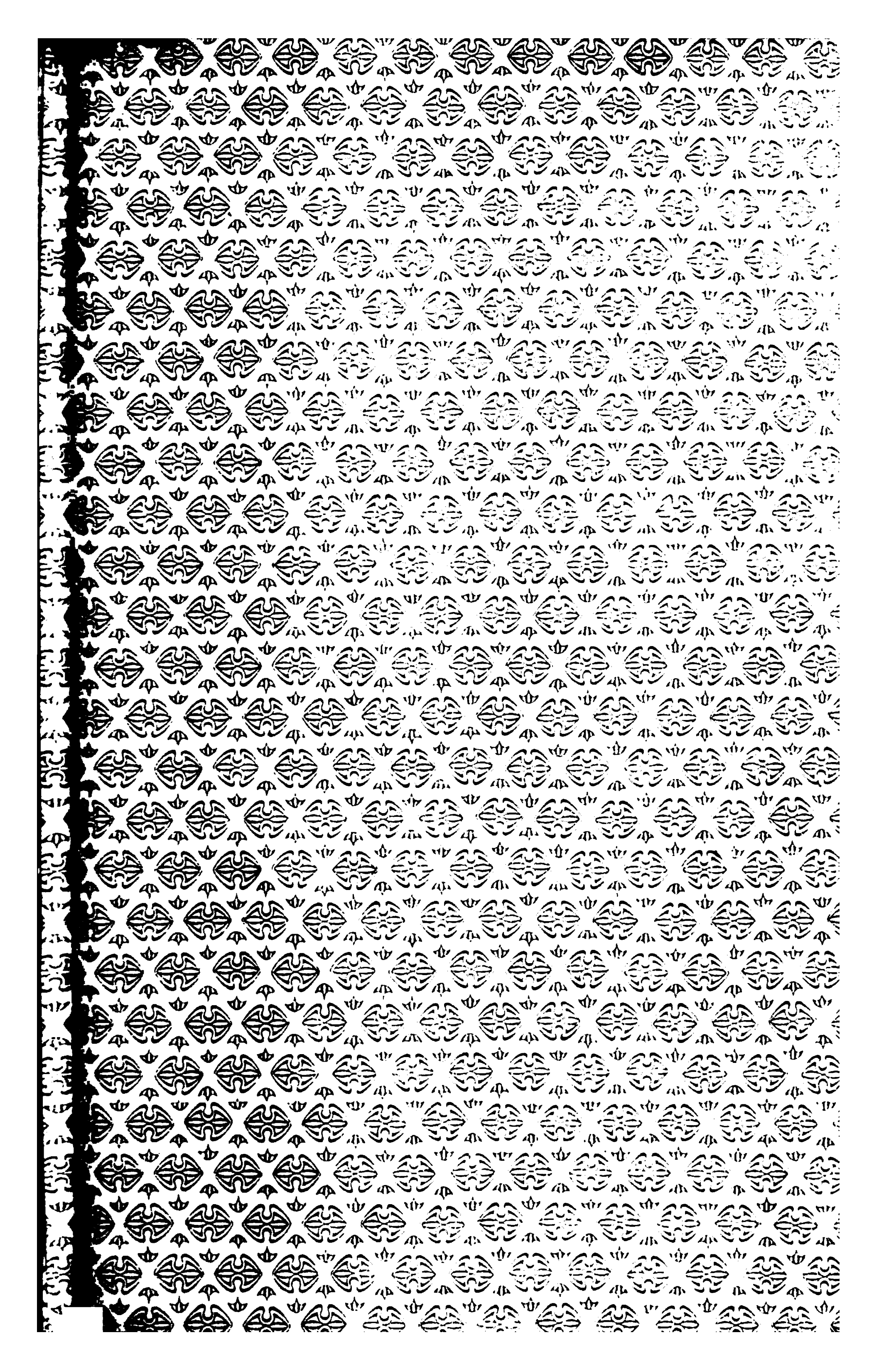
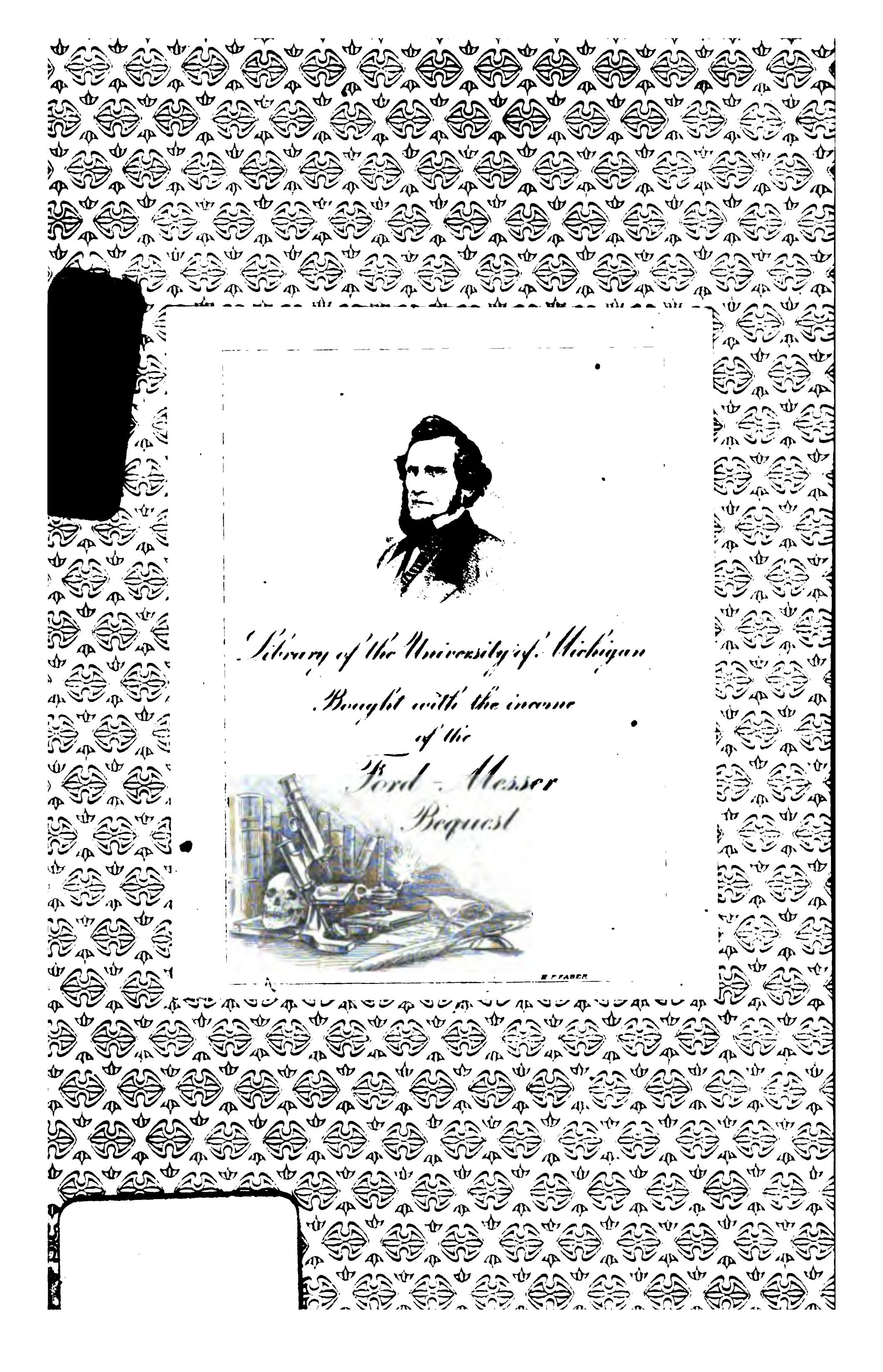



Library of the University of Michigan
Bought with the income
of the
Ford - Messer
Bequest




Library of the University of Michigan
Bought with the income
of the
Ford - Messer
Bequest

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES.

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

—

COLLECTION IN-8°. — TOME XXXVI.



BRUXELLES,

F. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE,

rue de Louvain, 108.

—

Juin 1884.

LA RÉACTION DE PERKIN ET LES LOIS QUI LA RÉGISSENT

PAR

L. CRISMER,

PHARMACIEN, A LIÈGE.

(Mémoire présenté à la Classe des sciences, le 25 mars 1882.)

LA
RÉACTION DE PERKIN
ET
LES LOIS QUI LA RÉGISSENT.

L'attention des chimistes a été attirée, dans ces dernières années, sur la faculté que possèdent les aldéhydes de s'unir à un grand nombre de substances avec élimination des éléments de l'eau. Cette propriété des aldéhydes a permis d'opérer la synthèse de produits qui jusque-là avaient été trouvés seulement dans le règne végétal. Elle a permis de plus d'établir la constitution d'une quantité de corps nouveaux ou très imparfaitement connus au point de vue théorique.

Au nombre des différentes méthodes de synthèse que nous avons en vue, la plus féconde en résultats est certainement la réaction portant encore le nom de celui qui l'a découverte, la réaction de Perkin.

Nous allons en résumer l'historique.

En 1868 [1], en faisant réagir l'anhydride acétique sur l'aldéhyde salycilique sodé, Perkin obtint un produit en tout identique à une substance trouvée depuis longtemps dans plusieurs végétaux, soit à l'état libre, soit à l'état de combinaison, la Coumarine.

L'anhydride acétique ne possédait pas seule la propriété d'entrer en réaction avec l'aldéhyde salycilique sodé : les homo-

[1] *Journal of the chemical Society* (new. ser. VI, 53) ou *Annalen der Chemie*, B. 147, S. 229.

logues de cet anhydride fournissaient aussi des homologues correspondants de la Coumarine.

Perkin chercha à généraliser cette synthèse. Il étendit sa réaction à une quantité d'autres aldéhydes aromatiques et d'anhydrides, et dans différentes publications qui parurent successivement en 1875, 1877 et 1879 [1], il fit connaître le résultat de ses recherches. Il n'y décrivait pas moins de vingt corps nouveaux, obtenus en faisant réagir alternativement une série d'anhydrides (anhydrides acétique, propionique, butyrique, valérianique) sur une même aldéhyde, en présence du sel de sodium ou de potassium de l'acide correspondant à l'anhydride, ou inversement, en faisant réagir une série d'aldéhydes (aldéhydes benzoïque, cuminique, salycilique, cinnamique, anisique, méthylsalycilique) sur un même anhydride et dans les mêmes conditions.

Bientôt après [2] Bayer fit l'essai du mode de synthèse de Perkin, avec le furfurol. Il fit réagir ce corps sur l'anhydride acétique et l'anhydride butyrique, en présence d'acétate et de butyrate de sodium et il prépara par cette voie les acides furfuacryliques et furfurangéliques.

Ces réactions ont toujours lieu avec élimination d'eau et union des deux résidus aldéhydiques et acides [3], par l'échange d'une double atomicité. Le mécanisme est celui observé déjà par Kékulé [4] dans la formation de l'aldéhyde crotonique, par condensation de l'aldéhyde acétique, et par Bayer [5] dans les condensations de l'acétone, c'est-à-dire que l'atome d'oxygène du groupe aldéhydique s'unit à deux atomes d'hydrogène du groupe méthyle de l'acide, en formant une molécule d'eau, et le résidu aldéhydique se substitue aux deux atomes d'hydrogène expulsés.

[1] Voir les *Jahresberichten* de ces années.

[2] *Berichte der deutsch. chem. Gesellsch.*, S. B. X., 355, 695.

[3] Afin d'abréger, nous remplacerons les termes (anhydride plus le sel de sodium de l'acide correspondant), par le terme *acide*. Ainsi, au lieu de dire anhydride acétique plus acétate de sodium, nous dirons simplement : *acide acétique*.

[4] *Annalen der Chemie*, B. 160, S. 195.

[5] *Ibid*, B. 140, S. 306.

L'équation suivante où je prends un exemple quelconque, exprime la réaction :

$$C^6H^5C\begin{matrix}\diagup H\\ \diagdown\!\!\diagdown O\end{matrix} \times \begin{matrix}H\diagdown\\ H-C\\ H\diagup\end{matrix}-\begin{matrix}H\\ |\\ C\\ |\\ H\end{matrix}-COOH = C^6H^5CH = CH - CH^2 - COOH + H^2O$$

aldéhyde benzoïque — acide propionique — acide phénylcrotonique.

Cette explication de Perkin était la seule possible dans le cas où l'aldéhyde réagissait sur un acide renfermant seulement deux atomes de carbone, l'acide acétique, par exemple; mais elle devenait douteuse si la réaction avait lieu sur des acides homologues, l'acide propionique, entre autres, car l'union des radicaux pouvait tout aussi bien s'opérer par l'atome de carbone voisin du carbonyle, par le groupe méthylène, que par le groupe méthyle.

Il n'était pas démontré non plus que ce fût l'anhydride et non le sel de sodium qui prît part à la réaction.

Enfin, toutes les aldéhydes employées appartenaient à la série aromatique. Le furfurol, comme nous le verrons plus loin, ne faisait point exception, car sa constitution et ses propriétés chimiques le rapprochent beaucoup des substances aromatiques.

Il restait donc trois questions importantes à résoudre :

1° Dans la réaction de Perkin, l'anhydride fonctionne-t-il comme déshydratant, à l'égal du chlorure de zinc, de l'acide chlorhydrique, de l'acide sulfurique, ou participe-t-il directement à la réaction, le sel de sodium jouant alors le rôle de déshydratant?

2° A quel atome de carbone de l'anhydride ou du sel correspondant, étaient enlevés les deux atomes d'hydrogène nécessaires à la formation de l'eau expulsée?

3° Les aldéhydes grasses étaient-elles susceptibles de réagir comme les aldéhydes aromatiques?

Nous nous sommes proposé, dans ce travail, d'éclaircir ces points fort obscurs et fort discutés.

Nous avons cherché aussi à établir, en nous basant sur les travaux qui ont été faits sur cette matière et sur nos propres expériences, les lois auquelles ces sortes de réaction sont soumises.

I

1° *L'anhydride fonctionne-t-il comme déshydratant, ou est-ce le sel de sodium qui joue ce rôle?*

Cette question n'a pas encore été résolue d'une façon certaine; il est pourtant très pobable que la réaction s'accomplit, non dans le sens indiqué par Perkin et accepté par la plupart des chimistes, à savoir que le sel seul agirait en qualité de déshydratant, l'anhydride réagissant alors sur l'aldéhyde, mais plutôt dans le sens inverse.

Perkin [1], pour appuyer son hypothèse, insistait sur ce fait que dans la synthèse de l'acide cinnamique à l'aide d'aldéhyde benzoïque, d'anhydride acétique, et d'acétate de sodium, il est bien indifférent d'employer soit l'acétate de sodium, soit le valérianate de sodium, soit l'acétate de plomb; l'anhydride seul déciderait du résultat de la réaction qui devrait être représentée alors par l'équation :

$$\underset{\text{aldéh. benzoïque}}{C^6H^5-C\begin{matrix}\nearrow\!\!\!\nearrow \boxed{O} \\ \searrow H\end{matrix}} + \underset{\text{anhydr. acétique}}{\begin{matrix}\boxed{H^2}\overset{H}{C}-C\begin{matrix}\nearrow\!\!\!\nearrow O\\ \searrow\end{matrix}\\ O\\ H^3C-C\begin{matrix}\nearrow\\ \searrow\!\!\!\searrow O\end{matrix}\end{matrix}} = \begin{matrix}\underset{\text{acide cinnamique.}}{C^6H^5-CH=CH-C\begin{matrix}\nearrow\!\!\!\nearrow O\\ \searrow OH\end{matrix}}\\ +\underset{\text{ac. acétique.}}{H^3C-C\begin{matrix}\nearrow\!\!\!\nearrow O\\ \searrow OH\end{matrix}}\end{matrix}$$

De même dans la synthèse de l'acide phénylcrotonique, à l'aide de l'aldéhyde benzoïque, de l'anhydride propionique et du propionate de sodium, ce dernier peut parfaitement être remplacé par l'acétate de sodium sans que les résultats en soient influés.

Ces faits semblaient fournir un argument très sérieux en faveur de l'interprétation donnée par Perkin lorsque, l'an dernier, Fittig publia des observations faites dans son laboratoire par MM. Jayne

[1] *Berichte der deutsch. chem. Gesellsch.*, 1877, B. X. S., 299.

et Penfield[1]; elles étaient en contradiction complète avec les idées de Perkin.

M. Jayne, en préparant l'acide phénylisocrotonique de Perkin, d'après les données de celui-ci (aldéhyde benzoïque, succinate de sodium, anhydride succinique), trouva qu'il se formait entre l'acide phénylisocrotonique, un acide cristallin, fondant à 100°, de la formule $C^{11}H^{10}O^{4}$, et qui, chauffé, se scindait en anhydride carbonique et acide phénylisocrotonique.

D'après Perkin, la réaction aurait lieu selon l'équation :

$$C^6H^5C\begin{array}{l}\diagup H\\ \diagdown O\end{array} + \begin{array}{c}CO\\ |\\ H^2C\\ |\\ H^2C\\ |\\ CO\end{array}\!\!\Big\rangle O = C^6H^5CH = \begin{array}{c}COOH\\ |\\ C\\ |\\ CH^2\\ |\\ COOH\end{array} = C^6H^5 - CH = \begin{array}{c}COOH\\ |\\ C\\ |\\ CH^2\end{array}$$

ald. benz. anhyd. succin. ac. $C^{11}H^{10}O^{4}$ Ac. phénylisocrotonique $+ CO^2 + H^2O.$

Or, la même réaction a lieu d'une façon beaucoup plus nette, si, au lieu d'anhydride succinique, on emploie de l'anhydride acétique, et dans ce dernier cas il ne forme pas trace d'acide cinnamique.

M. Penfield[2] prépara de la même manière à l'aide d'aldéhyde benzoïque, d'anhydride acétique et de pyrotartrate de sodium, un produit dérivé de l'acide pyrotartrique, homologue de l'acide $C^{11}H^{10}O^{4}$ de M. Jayne[3].

La conclusion naturelle de ces faits, selon Fittig, c'est que la réaction ne s'accomplit point entre l'aldéhyde et l'anhydride, mais bien entre l'aldéhyde et le sel sodique; l'anhydride acétique doit nécessairement agir comme déshydratant, sinon on obtiendrait, dans la réaction précédente, de l'acide cinnamique.

[1] *Berichte der deutsch. chem. Gesellsch.*, B. XIV, S. 1824.

[2] *Ibid.*, B. XIV, S. 1825.

[3] D'après la nomenclature proposée par M. Claisen, ces acides devraient être appelés : acides benzylidensuccinique et benzylidenpyrotartrique.

« Ces recherches, dit Fittig[1], sont bien plus décisives que celles » exécutées en sens inverse par Perkin. Celui-ci obtint, il est » vrai, de l'acide phénylcrotonique, $C^6H^5CH = CH - CH^2 - COOH$ » (c'est-à-dire un produit dérivé de l'acide propionique et de » l'aldéhyde benzoïque) en faisant réagir de l'aldéhyde benzoïque » sur un mélange d'anhydride propionique et d'acétate de » sodium. Mais une action de l'anhydride propionique sur l'acé- » tate de sodium est bien plus probable qu'une action analogue » de l'anhydride acétique sur le succinate de sodium. »

Fittig termine en émettant l'avis que ces réactions peuvent avoir lieu d'une façon analogue à celle où se forme l'aldol de Wurtz; ainsi :

$$\underset{\text{aldéh. benz.}}{C^6H^5 - C\begin{matrix}\nearrow O \\ \searrow H\end{matrix}} + \underset{\text{ac. acétique}}{CH^3COOH} \overset{a)}{=} \underset{\text{ac. phénylactique.}}{C^6H^5 - C\begin{matrix}\nearrow OH \\ - \\ \searrow H\end{matrix} CH^2 - COOH}$$

$$\overset{b)}{=} \underset{\text{ac. cinnamique.}}{C^6H^5CH = CH - COOH + H^2O}$$

on obtiendrait comme produits intermédiaires, des oxyacides qui, par élimination ultérieure d'une molécule d'eau, passeraient aux acides non saturés.

Nous avons fait aussi des essais dans le but d'éclaircir ce point[2]. Nous n'avons pu obtenir ces corps intermédiaires dont parle Fittig.

Il ne sera pas sans intérêt de rappeler ici la recherche que nous fîmes au moyen de diacétate d'éthylidène et d'acétate de sodium, dans l'espoir de substituer le groupe éthylidène à deux atomes d'hydrogène de l'acide acétique, d'après la formule :

$$\underset{\text{diacétate d'éthylidène}}{\begin{matrix}C^2H^3OO\searrow \\ C^2H^3OO\nearrow\end{matrix} CH - CH^3} \quad \underset{\text{acétate de Na.}}{H^3C - COONa} = \underset{\text{crotonate de Na.}}{CH^3CH = CH - COONa} + \underset{\text{ac. acétique.}}{2C^2H^4O^2}$$

[1] *Loco citato.*

[2] Voir page 26.

Cette expérience, si elle avait fourni le résultat attendu, aurait tranché la question de savoir si c'est le sel de sodium qui réagit sur l'aldéhyde dans la réaction de Perkin.

Le diacétate d'éthylidène représente, en effet, une molécule d'aldéhyde et d'anhydride acétique; les conditions d'expérience étaient donc celles réalisées dans les synthèses de Perkin. Il y avait seulement cette différence qu'ici nous employions une aldéhyde de la série grasse au lieu d'une aldéhyde de la série aromatique; cela nous permettait donc de contrôler en même temps le point de savoir si les aldéhydes grasses étaient aussi susceptibles d'entrer en réaction comme les aldéhydes aromatiques.

Nous obtînmes bien une huile jaunâtre, passant à la distillation entre 190° et 250°; mais le peu de substance dont nous disposions ne nous permit point d'en déterminer la composition. L'étude de ce corps, qui mérite cependant quelque attention, fut abandonnée à cause d'autres travaux commencés à la même époque, travaux dont je donnerai ici succinctement les résultats.

Ils ont été faits en collaboration avec M. Claisen. Ils ont réalisé l'union des aldéhydes grasses et des acides gras avec perte d'une molécule d'eau, et peuvent se résumer comme suit :

1) Le malonate d'éthyle, chauffé avec un mélange d'aldéhyde acétique et d'anhydride acétique, fournit de l'éthylidène malonate d'éthyle et de l'eau, d'après l'équation :

$$\begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \\ C\,H^2 \\ | \\ COOC^2H^5 \end{array} + \begin{array}{l} O \\ \| \\ C - CH^3 \\ / \\ H \end{array} = \begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \\ C = CH - CH^3 + H^2O \\ | \\ COOC^2H^5 \end{array}$$

malonate d'éthyle — aldéhy. acétique — éthylidène malonate d'éthyle.

Remplace-t-on dans cette réaction l'aldéhyde acétique par l'aldéhyde benzoïque, on obtient de l'éther benzylidène malonique

$$\begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \\ C = CH - C^6H^5 \\ | \\ COOC^2H^5 \end{array}$$

2) L'acide malonique dans les mêmes conditions donne avec l'aldéhyde acétique de l'acide crotonique, et de l'anhydride carbonique.

$$\underset{\text{aldéh. acétique}}{CH^3CH}\boxed{O + H^2}\underset{\text{ac. malonique}}{C(COOH)_2} = \underset{\text{ac. crotonique.}}{CH^3 - CH = CH - COOH} + CO^2$$

Avec l'aldéhyde benzoïque on obtient de l'acide cinnamique.

$$\underset{\text{aldéh. benz.}}{C^6H^5CH}\boxed{O + H^2}\underset{\text{ac. malonique}}{C(COOH)_2} = \underset{\text{ac. cinnamique.}}{C^6H^5CH = CH - COOH} + CO^2$$

Les éthers des acides bibasiques obtenus au n° 1 peuvent être sapinifiés et fournissent des acides bibasiques libres (acides éthylidène malonique et benzylidène malonique), qui, chauffés, se scindent respectivement en acides crotonique et cinnamique et anhydride carbonique.

Il est fort probable que l'on peut, dans ces réactions, remplacer l'aldéhyde acétique par ses homologues (aldéhydes propionique, isobutyrique, etc.) ou encore par l'acroléine, l'aldéhyde crotonique, et parvenir d'une part à la synthèse des acides non saturés bibasiques de la série de l'acide éthylidène malonique, d'autre part à celle des acides monobasiques non saturés de la série de l'acide crotonique, aux acides angéliques et hydrosorbiques dont la constitution serait ainsi établie.

Dans ces synthèses, l'anhydride acétique fonctionne incontestablement comme déshydratant, et l'éther malonique correspond aux sels de sodium[1] employés dans la réaction de Perkin. On

[1] On pourrait tout aussi bien employer le malonate de potassium ou tout autre sel de l'acide malonique, si ceux-ci n'étaient si instables et ne se décomposaient point par la chaleur.

doit aussi, dans cette dernière réaction, attribuer les mêmes fonctions à l'anhydride acétique. On pourrait objecter que, dans le cas qui nous occupe, l'union du résidu aldéhydique a lieu à des groupes CH^2 portant deux carboxyles, tandis que ces mêmes groupes CH^2 ou CH^3 ne portent jamais qu'un carboxyle dans la réaction de Perkin.

Il n'y aurait même pas de parallélisme à établir, sous ce rapport, entre l'acide malonique et l'acide succinique employé à la préparation de l'acide phénylcrotonique.

Cependant, nous ne voyons nullement la raison de supposer une différence d'action de l'anhydride dans l'un ou l'autre cas. On ne peut concevoir, en effet, que l'anhydride agisse en qualité de déshydratant en présence d'acide malonique, et n'agisse plus comme tel, mais passe son rôle au sel de sodium, lorsque l'union des radicaux aldéhydiques et acides s'effectue par l'intermédiaire de groupes CH^3 ou CH^2 ne portant qu'un carboxyle.

2° *A quel atome de carbone de l'acide a lieu l'union du résidu aldéhydique ?*

Les différents cas possibles se ramènent à quatre.

a) Combinaison d'aldéhydes et d'acides monobasiques à deux atomes de carbone.

b) Combinaison d'aldéhydes et d'acides bibasiques.

c) » » » d'acides monobasiques à plus de deux atomes de carbone.

d) Combinaison d'aldéhydes et d'isoacides.

Les deux premiers cas *a* et *b* ne comportent aucune discussion. Le premier ne fournit qu'un exemple, celui de l'acide acétique; le second n'a été étudié que sur les acides maloniques, succiniques et pyrotartriques.

Ce dernier acide seul pourrait donner naissance à des produits différents dans ses réactions avec les aldéhydes, et encore peut-on confondre ce cas avec celui des acides monobasiques à plus de deux atomes de carbone dont nous voulons nous occuper

c) Ici la réaction peut s'effectuer dans deux directions diffé-

rentes, représentées par les équations suivantes où nous choisirons l'exemple le plus simple :

1) $C^6H^5CH\boxed{O}$ (aldéh. benz.) $+ \boxed{H^2}H - C - CH^2 - COOH$ (acide propionique) $= C^6H^5CH = CH - CH^2 - COOH$ (acide phénylcrotonique normal) $+ H^2O$

2) $C^6H^5CH\boxed{O + H^2} = C(CH^3)(COOH)$ $= C^6H^5CH = C(CH^3)(COOH) + H^2O$

aldéh. benz. — ac. propionique — ac. phénylisocrotonique de Perkin [2].

Perkin admettait pour ce genre de réactions le mode d'action indiqué dans l'équation [1]; le résidu aldéhydique se substituait toujours, selon lui, à deux actions d'hydrogène du groupe méthyle de l'acide et alors l'acide phénylcrotonique, obtenu à l'aide de l'aldéhyde benzoïque et de l'acide propionique, devait posséder la formule [1] $C^6H^5CH = CH - CH^2COOH$.

Nous avons vu précédemment qu'en faisant réagir l'aldéhyde benzoïque sur l'acide succinique on obtenait également de l'acide phénylcrotonique. Mais ce dernier acide était isomère du premier; Perkin l'appela pour cette raison acide phénylisocrotonique et lui assigna la formule de constitution[2]

$$C^6H^5CH = C \begin{cases} CH^3 \\ COOH. \end{cases}$$

[1] *Annalen der Chemie*, B. 195, S. 169-179.

[2] Ces dénominations : acide phénylcrotonique normal et acide phénylisocrotonique, sont tout à fait inexactes. Le premier devrait s'appeler acide phénylisocrotonique parce qu'il dérive réellement de l'acide isocrotonique ($CH^2 = CH - CH^2 - COOH$). Le second devrait s'appeler phénylmétacrylique, car l'acide de la série crotonique dont il dérive est l'acide métacrylique

$$CH^2 = C\begin{matrix} \diagup CH^3 \\ \diagdown COOH. \end{matrix}$$

En 1877, Fittig[1] éleva des doutes sur l'exactitude de ces formules ; il croyait avoir trouvé un fondement à ses doutes, dans le fait même de l'isomérie des deux acides phénylcrotoniques. Selon Fittig, pour expliquer l'existence de cette isomérie, Perkin devait avoir recours à des dédoublements de la molécule fort invraisemblables. La réaction, où l'acide phénylisocrotinique prenait naissance, devait avoir lieu selon l'équation :

$$\underset{\text{aldéh. benz.}}{C^6H^5CH\,\boxed{O}} + \underset{\text{ac. succinique}}{\begin{matrix} COOH \\ | \\ H^2C \\ | \\ H^2\,C \\ | \\ COOH \end{matrix}} = \underset{\text{ac. phénylisocrotonique.}}{C^6H^5CH = \begin{matrix} CH^3 \\ | \\ C \\ | \\ COOH \end{matrix}} + \begin{matrix} CO^2 \\ \\ H^2O \end{matrix}$$

C'est là, dit Fittig, un fait bien étrange, et je ne m'explique nullement pourquoi l'atome de carbone de l'acide succinique ne prenant aucune part à la réaction doive perdre son carbonyle; il est bien plus naturel de croire que l'atome de carbone auquel sont enlevés les atomes d'hydrogène, perde en même temps son carboxyle et on obtient alors

$$C^6H^5CH\,\boxed{O + H^2}\begin{matrix} COOH \\ | \\ C \\ | \\ H^2\,C \\ | \\ COOH \end{matrix} = \underset{\text{ac. phénylcrotonique normal.}}{C^6H^5CH = CH - CH^2 - COOH} + H^2O + CO^2,$$

c'est-à-dire un acide non isomère, mais identique avec l'acide phénylcrotonique préparé à l'aide de l'aldéhyde benzoïque et de l'acide propionique.

Or, comme les deux produits sont réellement isomères, il s'ensuit que l'acide phénylcrotonique normal selon Perkin doit être de l'acide phénylisocrotonique

$$C^6H^5CH = C\begin{matrix} \diagup CH^3 \\ \diagdown COOH. \end{matrix}$$

[1] *Annalen der Chimie*, B. 195, S. 169-179.

On doit donc assigner à la réaction qui lui donne naissance, la marche indiquée par l'équation

$$C^6H^5CH\boxed{O + H^2}\overset{\displaystyle CH^3}{\underset{\displaystyle COOH}{C}} = C^6H^5CH = C\begin{matrix} CH^3 \\ COOH \end{matrix} + H^2O.$$

En ce cas, l'union des résidus aldéhydiques et acides a lieu par l'intermédiaire de l'atome de carbone portant le carbonyle, et toute la série des homologues doit posséder probablement la constitution générale

$$C^6H^5CH = C\begin{matrix} X \\ COOH \end{matrix}$$

X étant un résidu hydrocarboné quelconque.

Il manquait une preuve expérimentale à ce raisonnement, et cette preuve, Fittig l'a fournie il y a quelques mois[1]. Il résulte, en effet, de ses travaux approfondis sur les acides non saturés et des lois qu'il a formulées que les dérivés bromés des acides phénylcrotonique normal, et phénylisocrotonique, doivent subir des décompositions différentes quand on les neutralise avec le carbonate de soude.

Le dérivé bromé de l'acide normal doit remplir les conditions nécessaires à la formation lactonique. Cette propriété de former des lactones caractérise les dérivés bromés d'acides non saturés où l'atome de brome occupe la position γ par rapport au carbonyle, c'est-à-dire où le brome est placé sur le troisième atome de carbone compté à partir du carboxyle

$$X - \overset{H}{\underset{Br\ \gamma}{C}} - \underset{\beta}{CH^2} - \underset{\alpha}{CH^2} - COONa = X - \overset{H}{C} - CH^2 - CH^2 - CO + NaBr.$$
$$\text{(}C\text{ et }CO\text{ reliés par }O\text{)}$$

Or, additionne-t-on le dérivé bromé de l'acide phénylcrotonique

[1] *Annalen der Chemie*, B. 208, S. (121).

normal d'une solution diluée de Na^2CO^3 ou le fait-on bouillir avec de l'eau, on obtient aussitôt et quantitativement le lactone

$$\begin{array}{l} C^6H^5 - CH - CH^2 - CH^2 - CO. \\ \quad\;\;\; | \qquad\qquad\qquad\qquad\quad | \\ \quad\;\;\; O \text{———————————} \end{array}$$

Par conséquent, l'acide est réellement de l'acide phénylcrotonique normal et l'aldéhyde benzoïque réagit sur l'acide succinique comme l'avait prévu Fittig.

Son isomère, obtenu à l'aide de l'aldéhyde benzoïque et de l'acide propionique, doit subir la décomposition caractéristique aux dérivés bromés des acides non saturés où l'atome de brome occupe la position β par rapport au carboxyle. Les produits de cette décomposition sont de l'acide bromhydrique, de l'acide carbonique et un hydrocarbure.

Or, la loi se confirme encore ici, et ces produits de décomposition étudiés par Perkin lui-même, se sont trouvés être du phénylpropylène, de l'acide carbonique et de l'acide bromhydrique.

$$\underset{\text{acide phénylisocrot. bromé.}}{C^6H^5\overset{Br}{CH} - \underset{H}{C}\begin{matrix} \diagup COO\,|\,H \\ \diagdown CH^3 \end{matrix}} = \underset{\text{Phénylpropylène.}}{C^6H^5 - CH = CH - CH^3} + HBr + CO^2.$$

On doit par conséquent assigner à cet acide la formule

$$C^6H^5 - CH = C\begin{matrix} \diagup COOH \\ \diagdown CH^3 \end{matrix}$$

et on peut affirmer que dans ces réactions le radical aldéhydique se porte sur l'atome de carbone le plus voisin du carboxyle.

Une autre preuve fort élégante de ce fait a été fournie par Bayer en 1880, dans son remarquable travail sur l'hydrocarbistyrile et l'indigo[1].

[1] *Berichte der deutsch. chem. Gesellsch.*, B. 13, S. 115.

Ces synthèses ont été étendues par Perkin[1] à toute une série d'aldéhydes (aldéhydes cuminique, cinnamique, salycilique, etc.). Chaque fois, il a obtenu un dégagement d'acide carbonique, formation d'eau et les hydrocarbures résultant de cette réaction distillent avec les vapeurs d'eau.

A. Bayer et Tonnies[2] ont également obtenu du furfurbutylène, en faisant réagir le furfurol sur l'acide isobutyrique.

Ces différentes synthèses confirment entièrement ce fait déjà démontré précédemment, d'après lequel les atomes de carbone unis à un ou plusieurs carboxyles, sont seuls aptes à s'unir aux aldéhydes avec élimination d'eau. Dans le cas qui nous occupe, cet atome de carbone ne peut fournir la quantité d'hydrogène nécessaire à la formation d'une molécule d'eau; cet hydrogène est arraché au carboxyle, l'anhydride carbonique se dégage, et la combinaison s'accomplit.

Dans aucun cas, les deux groupes méthyles de l'acide isobutyrique qui pourraient entrer en réaction sans nécessiter la scission d'acide carbonique, ne sont attaqués par l'aldéhyde.

Il y a un certain temps déjà, nous avons fait une recherche à l'effet d'établir si, dans les réactions des aldéhydes sur les acides, opérées à l'aide d'acide chlorhydrique gazeux comme déshydratant, celui-ci ne se porte point sur le groupe aldéhydique pour donner le produit d'addition

$$C\begin{cases} OH \\ -H \\ Cl \end{cases}$$

L'aldéhyde ordinaire, le chloral, s'unissent facilement à l'acide cyanhydrique, au chlorure d'acétyle, à l'eau; il n'y avait donc rien d'invraisemblable dans l'attente d'une addition analogue avec l'acide chlorhydrique.

[1] *Jahresbericht*, 1879, B. 32, S. 614. — Ibid., *Journal of the chemical Society*, t. XXXV, p. 136. — *Bulletins de la Société chimique de Paris*, t. XXXIV, p. 694.

[2] *Berichte der deutsch. chem. Gesellsch.*, B. X. S. 1364.

Or, on pouvait arriver à contrôler ce point, en faisant réagir l'aldéhyde benzoïque sur l'éthylmalonate d'éthyle de Conrad, à l'aide d'un courant d'acide chlorhydrique gazeux.

Si réellement l'acide chlorhydrique s'additionne au groupe aldéhydique, dans ces réactions, on devait obtenir ici comme produit de la réaction, un dérivé chloré, selon l'équation :

$$\begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \\ C\begin{array}{l} \diagup H \quad HO \\ \diagdown C^2H^5 \end{array} + \begin{array}{l} Cl \\ H \end{array}\rangle C.C^6H^5 = \\ | \\ COOC^2H^5 \end{array} \quad \begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \qquad\quad Cl\diagdown \\ C \text{———} C - C^6H^5 + H^2O. \\ | \diagdown C^2H^5\, H\diagup \\ COOC^2H^5 \end{array}$$

Éthylmalonate d'éthyle. Aldéh. benzoïque. Benzyl éthylmalonate d'éthyle chloré.

Cette expérience nous permettait en même temps de vérifier la formation de produits analogues à l'aldol de Wurtz que Fittig[1] soupçonnait devoir prendre naissance dans ces réactions, produits qu'on ne pouvait isoler, pensait-il, parce qu'ils se dédoublaient aussitôt en eau et acides non saturés.

Or, si cette addition préalable du groupe aldéhydique et acide avait réellement lieu, nous devions obtenir ce corps, ce produit d'addition, dans notre recherche, car il était impossible ici qu'il se décomposât en eau et acide non saturé. Ce corps devait être constitué comme l'indique la formule.

$$\begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \;\diagup H \\ C \qquad\quad + \\ | \;\diagdown C^2H^5 \\ COOC^2H^5 \end{array} \begin{array}{l} O\diagdown\!\!\diagdown \\ \qquad C - C^6H^5 = \\ H\diagup \end{array} \begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \qquad\quad HO\diagdown \\ C \text{———} C - C^6H^5 \\ | \diagdown C^2H^5 \quad H\diagup \\ COOC^2H^5 \end{array}$$

L'essai n'aboutit point au résultat attendu; les substances n'entrèrent nullement en réaction; à moins qu'il n'y ait eu une défectuosité dans la méthode de séparation, on doit admettre la non-existence de ces dérivés chlorés et des oxyacides dans ces réactions.

Mais si, au lieu d'éthylmalonate d'éthyle, on avait employé

[1] Voir page 8.

l'acide éthylmalonique lui-même, ne rentrait-on point alors dans le champ des combinaisons d'aldéhydes et d'isoacides dont nous venons de parler? La réaction n'aurait-elle pas eu lieu dans le sens ci-dessous indiqué?

$$\begin{matrix} COOH \\ | \\ C \left< \begin{matrix} H \\ C^2H^5 \end{matrix} \right. \\ | \\ COOH \end{matrix} \quad \begin{matrix} O \\ H \end{matrix} \!\!>\! C - C^6H^5 = \begin{matrix} C \\ | \diagdown \\ COOH \quad C^2H^5 \end{matrix} \!=\!\!=\!\! \begin{matrix} C \\ | \\ H \end{matrix} - C^6H^5 + CO^2 + H^2O.$$

acide phénylangélique.

On peut affirmer, en théorie, que cette réaction doit avoir lieu.

Si elle pouvait aussi s'étendre aux aldéhydes de la série grasse on aurait un moyen de préparer toute une série d'acides monobasiques non saturés, isomères de ceux qu'on obtiendrait par l'action des aldéhydes supérieures sur l'acide malonique.

Ainsi par l'action de l'aldéhyde acétique sur l'acide éthylmalonique, on obtiendrait un produit (*a*) isomère de celui (*b*) qu'engendrerait l'aldéhyde butyrique en réagissant sur l'acide malonique.

$$\underset{(a)}{CH^3 - \overset{H}{C} = C \left< \begin{matrix} C^2H^5 \\ COOH \end{matrix} \right.} \qquad \underset{(b)}{CH^3 - CH^2 - CH^2 - CH = CH - COOH.}$$

ac. éthylcrotonique? ac. hydrosorbique?

Nous espérons avoir l'occasion de revenir sur ce point assez important, dont nous nous réservons l'étude.

3° *Peut-on appliquer la réaction de Perkin aux aldéhydes de la série grasse?*

La réponse à cette question a déjà été donnée par l'exposé qui vient d'être fait. On n'a pu, jusqu'à présent, faire réagir les aldéhydes grasses sur les acides monobasiques; mais nous avons vu que ces réactions réussissent avec l'acide malonique.

Il reste établi par ce qui précède que l'union des aldéhydes et des acides avec élimination d'une molécule d'eau a toujours lieu par l'intermédiaire d'atomes de carbone voisins d'un carboxyle. Cette condition est indispensable. De plus, la présence d'un deuxième groupe carboxyle augmente encore le pouvoir de réagir des groupes méthylènes CH^2 (acide malonique).

Les travaux publiés récemment par M. Claisen[1] et MM. Claisen et Claparède[2] ont donné à cette règle une acception beaucoup plus large, et démontré l'analogie de fonction entre le groupe carbonyle (CO) et carboxyle (COOH).

Il résulte de ces travaux que l'aldéhyde acétique peut aussi s'unir à l'acétylacétate d'éthyle, avec élimination des éléments de l'eau. L'union des deux résidus à lieu par l'atome de carbone situé entre le carboxyle et le carbonyle, comme l'a démontré M. Claisen.

1) Acétyle acét. d'éth. + Aldéhyde acétique +

$$\begin{array}{l} CH^3-CO-C\boxed{H^2}-COOC^2H^5 \\ \qquad\qquad\quad\ \boxed{O}\,H-C-CH^3 \end{array} = \begin{array}{l} CH^3-CO-C-COOC^2H^5 \\ \qquad\qquad\ \ \| \\ \qquad\qquad CH-CH^3 \end{array}$$

Acétyl éthylid. acét. d'éthyle + H^2O.

2. L'aldéhyde benzoïque donne dans les mêmes conditions de l'acétyl benzylidène acétate d'éthyle.

$$\begin{array}{l} CH^3-CO-C-COOC^2H^5 \\ \qquad\qquad\ \ \| \\ \qquad\qquad CH-C^6H^5. \end{array}$$

Il existe donc une analogie frappante entre l'éther acétyl acétique et l'éther malonique.

MM. Claisen et Claparède ont de plus étudié l'action de l'aldéhyde benzoïque sur différentes kétones[3].

[1] *Berichte der d. chem. Gesellschaft.* XIV p. 345.
[2] *Ibid.* XIV. p. 340.
[3] *Ibid.* XIV. p. 2461.

L'aldéhyde benzoïque réagit sur l'acétone et donne une monobenzylidène acétone

$$\begin{array}{l} C^6H^5 - CH = CH \diagdown \\ \qquad\qquad\qquad\qquad\quad CO, \\ \qquad\qquad\qquad H^3C \diagup \end{array}$$

et une dibenzylidène acétone

$$\begin{array}{l} C^6H^5 - CH = CH \diagdown \\ \qquad\qquad\qquad\qquad\quad CO. \\ \quad C^6H^5CH = CH \diagup \end{array}$$

Le mésytiloxyde

$$\begin{array}{l} CH^3 \diagdown \\ \qquad\quad C = CH - CO, \\ CH^3 \diagup \qquad\qquad \diagup \\ \qquad\qquad\qquad H^3C \end{array}$$

fournit une benzylidène isopropylidène acétone

$$\begin{array}{l} HC^3 \diagdown \\ \qquad\quad C = CH \diagdown \\ CH^3 \diagup \qquad\qquad\quad CO. \\ C^6H^5CH = CH \diagup \end{array}$$

Notons, enfin, que des recherches en vue de faire réagir l'aldéhyde acétique ou le chloral anhydre sur l'acétone n'ont abouti à aucun résultat [1].

Si nous comparons maintenant les réactions des kétones à celles des acides monobasiques et bibasiques, nous remarquons de suite un parallélisme complet, jusque dans les moindres détails.

Le mésytiloxyde et l'acétophénone jouent tout à fait le même rôle que les acides monobasiques dans la réaction de Perkin. Le résidu aldéhydique se porte dans ces corps sur le groupe méthyle ou méthylène (CH^3 ou CH^2), uni au groupe carbonyle CO.

L'acétone a deux groupes CH^3 unis à un carboxyle. Il entre en réaction indifféremment avec une ou deux molécules d'aldéhyde benzoïque, c'est-à-dire qu'il fonctionne à lui seul comme deux molécules d'acide monobasique.

[1] *Berichte der d. chem. Gesellschaft.* XIV. 2461.

Le mésytiloxyde, après s'être uni à une molécule d'aldéhyde, n'est plus susceptible de réaction ultérieure. Il possède cependant deux groupes méthyles inattaqués, mais ces groupes ne sont pas directement unis à un carbonyle ou un carboxyle et restent indifférents à l'égard des aldéhydes.

L'action des aldéhydes aromatiques sur des kétones homologues de l'acétone, ou des kétones renfermant un groupe méthylène, n'a pas encore été étudiée.

On peut cependant inférer des réactions du mésytiloxyde que l'union des résidus aurait lieu encore par l'atome de carbone voisin du carbonyle CO.

Le produit d'addition de HCl au dibenzylidenacétone préparé par MM. Claisen et Claparède, remplit plus ou moins les conditions ci-dessus; il n'est pas improbable qu'il puisse réagir encore avec une molécule d'aldéhyde selon l'équation

$$C^6H^5 - CHCl - C\boxed{\begin{matrix}H^2 & \\ XC\ H & O\end{matrix}} - CO - CH = CH - C^6H^5.$$

L'acétylacétate d'éthyle (CH^3 CO — CH^2 COOH) se comporte comme l'acide malonique. Il possède de plus que celui-ci un groupe pouvant réagir avec les aldéhydes à l'égal des groupes méthyles de l'acétone Chose singulière, ce groupe n'entre jamais en réaction dans les conditions ordinaires. Mais si on substitue à un atome d'hydrogène du groupe méthylène, un résidu C^2H^5, l'union avec le résidu aldéhydique ne pouvant plus avoir lieu sur ce méthylène s'opère maintenant par le groupe méthyle[1].

$$CH^3-CO-\underset{H}{\underset{|}{C}}\begin{matrix}\nearrow C^2H^5 \\ \searrow COOC^2H^5\end{matrix} + XCOH = X-CH=CH-CO-\underset{H}{\underset{|}{C}}\begin{matrix}\nearrow C^2H^5 \\ \searrow COOC^2H^5\end{matrix} + H^2O.$$

Et si on substitue aux deux atomes d'hydrogène du groupe méthylène, non des résidus positifs tels que C^2H^5, mais des

[1] Travaux inédits de la thèse inaugurale de M. Matthews.

atomes négatifs, tels que le chlore, on n'obtient plus de réaction du tout.

C'est là encore un de ces phénomènes étranges d'influence d'atomes sur des atomes voisins que nos connaissances actuelles de l'atomicité ne parviennent pas à expliquer.

Des faits dont nous venons de rapporter l'étude, on peut tirer les conclusions suivantes :

1° Il est très probable que les anhydrides employés par Perkin dans ses synthèses n'y jouent que le rôle secondaire de déshydratant.

2° Les aldéhydes aromatiques, dans ces réactions, ne s'unissent qu'à des groupes méthyles ou méthylènes portant, soit un carboxyle, soit un carbonyle. Cette condition est absolument indispensable.

3° Les aldéhydes aromatiques réagissent plus facilement que les aldéhydes grasses.

4° Les aldéhydes de la série grasse ne réagissent qu'avec des atomes de carbone, portant soit deux groupes carboxyles, soit un carboxyle et un groupe carbonyle.

Il est une classe de réactions, présentant une analogie frappante avec les combinaisons des aldéhydes grasses avec les acides. Ces réactions ont rapport à l'introduction d'atomes de sodium dans les radicaux acides.

Dans l'acide acétique, les atomes d'hydrogène ne sont pas substituables par des atomes de sodium. Mais, si on remplace un de ses atomes d'hydrogène par un groupe négatif, un groupe carboxyle, par exemple (malonate d'éthyle), ou un carbonyle (acétylacétate d'éthyle, alors la substitution par des atomes de sodium peut avoir lieu.

Wislicenus [1], qui a fait cette remarque, fait aussi observer les relations existant entre l'acétylacétate d'éthyle, le nitroéthane, et

[1] *Annalen der Chemie*, 1877, B. 186, S. 182. Markownikoff avait déjà posé en principe que les atomes d'hydrogène les plus susceptibles de substitution,

le groupe de l'acétylène. Tous trois possèdent des atomes d'hydrogène substituables par le sodium.

D'après Wislicenus, les deux groupes CO de l'acétylacétate d'éthyle sont des groupes négatifs, agissant dans le sens du groupe NO^2 dans le nitroéthane [1]. Dans l'acétylène, c'est la diminution considérable des atomes d'hydrogène qui détruit pour ainsi dire le caractère positif de la molécule, et y permet l'introduction d'atomes de sodium.

Conrad, guidé par ces observations de Wislicenus, montra que l'acide malonique qui lui aussi renferme un groupe méthylène portant deux carbonyles CO, se prêtait aussi à ces substitutions et il étendit à l'éther malonique sodé, toutes les réactions dont l'acétylacétate d'éthyle sodé était susceptible.

Il existe donc un parallélisme complet entre l'introduction d'atomes de sodium dans les acides gras, et l'introduction des aldéhydes grasses dans ces mêmes acides, et peut-être est-il permis d'affirmer que là où la substitution d'atomes d'hydrogène par du sodium est possible, là aussi on peut réaliser l'introduction de résidus aldéhydiques en remplacement de ces atomes d'hydrogène.

Pourquoi, maintenant, les aldéhydes aromatiques ont-elles un pouvoir de réagir plus considérable que les aldéhydes grasses?

La cause de cette différence d'énergie de propriété ne semble pas résider absolument dans les caractères spéciaux des noyaux hexatomiques qui caractérisent les aldéhydes aromatiques, mais plutôt dans la présence dans les aldéhydes d'une chaîne fermée, quel que soit le nombre d'atomes qui la composent.

En effet, le furfurol, que sa formule brute range dans les corps de la série grasse, réagit cependant sur les acides de la série de l'acide acétique, comme les aldéhydes aromatiques dans la réaction de Perkin, et dans les mêmes conditions d'expérience.

dans les acides, sont ceux qui sont unis à l'atome de carbone le plus voisin du carboxyle (*Annalen der Chemie*, B. 146, p. 348). Il expliquait cette particularité en admettant que ces atomes d'hydrogène perdaient plus ou moins leur caractère positif dans le voisinage du carboxyle, et en même temps leur énergie d'attraction pour l'atôme de carbone auquel ils sont unis.

Ce n'est pas seulement dans cette réaction qu'éclate l'analogie de fonctions entre le furfurol et les aldéhydes aromatiques; ses produits de polimérisation, d'oxydation, de réduction, d'addition sont analogues à ceux que fournit l'aldéhyde benzoïque.

Or, il résulte des magnifiques travaux de Bayer [1] que la constitution du furfurol, ou plutôt du groupe qui dans le furfurol se transporte inaltéré d'une combinaison à l'autre, et que Bayer appelle furfurane, doit être représentée par une chaîne fermée de quatre atomes

```
     H   H
     |   |
     C = C
     |   |
 H — C — C — H
      \O/
```

Expliquer cette différence de propriétés qui existe entre les chaînes fermées et les chaînes ouvertes, serait soulever le voile de la statique des atomes; on le pourra seulement lorsqu'on aura défini l'atomicité elle-même.

II

1° *Action de l'aldéhyde benzoïque sur l'éther éthylmalonique.*

L'éther éthylmalonique a été préparé d'après les données de Conrad [2], en laissant couler lentement d'un entonnoir à robinet de l'iodure d'éthyle dans un mélange d'éther malonique et de sodiuméthyle. Les quantités de substance employées répondent à une molécule de chaque corps. On chauffe le mélange au bain-marie, pendant deux heures, dans un ballon muni d'un réfrigérant ascendant. La réaction terminée, on distille l'alcool à l'aide d'un déflegmateur; finalement on fractionne l'éther et on recueille la portion qui passe entre 205° et 207°. Le rendement est très satisfaisant.

[1] Bayer et Tonnies (*Berichte d. d. chem. Ges.* B. X. S. 355, 695, 1364).

[2] *Annalen der Chemie.* B. 204. S. 134.

25 grammes d'éther éthylmalonique sont additionnés de 14 grammes d'aldéhyde benzoïque, et le mélange placé dans un ballon entouré de glace et de sel marin, est traité par l'acide chlorhydrique gazeux jusqu'à ce que ce dernier ne soit plus absorbé. Le liquide brunit et devient plus dense. On le laisse au repos pendant une semaine environ, après quoi on le soumet à la distillation fractionnée dans le vide, en ménageant dans le ballon un faible courant d'air, par un tube capillaire. Le tout distillé entre 100° et 120° sous une pression de 5 à 10 millimètres; le distillat n'est qu'un mélange d'aldéhyde et d'éther éthylmalonique inaltérés, et par conséquent il n'y a pas eu d'action (voir p. 19).

2° *Action de l'acétal sur l'éther malonique.*

{ Acétal.
{ Éther malonique.
{ Acide acétique glacial.

{ Acide sulfurique concentré + acide acétique glacial à volumes égaux.

Dans le mélange des trois premiers corps, refroidi fortement, on laisse arriver goutte à goutte l'H^2SO^4, dilué dans l'acide acétique. Cette dilution dans l'acide acétique glacial est nécessaire, car l'H^2SO^4 concentré carbonise sur-le-champ l'acétal.

Le mélange reste d'abord incolore; mais, abandonné au repos, il ne tarde pas à brunir; il fonce peu à peu en couleur et devient finalement noirâtre. Au bout de deux heures, toute la masse, convenablement refroidie, est additionnée d'eau et agitée ensuite avec de l'éther; la couche éthérée, séparée et séchée sur du chlorure de calcium, est évaporée lentement au bain-marie et le résidu de l'évaporation soumis à la distillation fractionnée. On n'obtient point de substance ayant un point d'ébullition constant. On observe seulement vers 200-210° le passage d'une quantité insignifiante d'un liquide fluorescent, provenant probablement de la décomposition de l'acétal par le H^2SO^4.

Cette recherche est abandonnée ; on avait espéré obtenir une réaction dans le sens indiqué par l'équation suivante :

$$CH^3CH\left\langle\begin{matrix}\boxed{OC^2H^5 \quad H} \\ + \\ \boxed{OC^2H^5 \quad H}\end{matrix}\right\rangle C\begin{matrix}COOC^2H^5 \\ | \\ \\ | \\ COOC^2H^5\end{matrix} = CH^3 - CH = C\begin{matrix}COOC^2H^5 \\ | \\ \\ | \\ COOC^2H^5\end{matrix} + 2C^2H^5OH$$

Acétal — Éther malonique. — Éther éthylidenmalonique. — alcool.

3° *Action de l'acétal sur l'éther malonique en présence de l'anhydride acétique.*

Acétal.	26	grammes.
Anhydrique acétique.	23	»
Éther malonique	25	»

Le mélange des trois corps est chauffé dans des tubes scellés à une température de 130° pendant six à sept heures. A l'ouverture des tubes on ne remarque aucune pression. Le mélange, distillé directement, fournit ses constituants parfaitement intacts. Par conséquent il n'y a pas de réaction à cette température. L'expérience est recommencée, cette fois à une température de 180°, mais sans plus de succès. Elle n'est pas poursuivie davantage. Nous avions cru pouvoir obtenir, d'une part, de l'éther acétique, de l'autre, de l'éther éthylidenmalonique, comme le montre l'équation :

$$CH^3 - CH\left\langle\begin{matrix}OC^2H^5 \\ OC^2H^5\end{matrix}\right. \quad H^2 - C\begin{matrix}COOC^2H^5 \\ | \\ \\ | \\ COOC^2H^5\end{matrix} + \begin{matrix}CH^3C\lt\begin{matrix}O \\ \end{matrix} \\ \quad\quad >O \\ CH^3C\lt\begin{matrix} \\ O\end{matrix}\end{matrix} = CH^3CH = C\begin{matrix}COOC^2H^5 \\ / \\ \backslash \\ COOC^2H^5\end{matrix}$$

acétal. — éther malonique. — anhydr. acét. — éther éthylid. malonique.

$$+ 2CH^3COOC^2H^5 + H^2O.$$

éther acétique.

4° Action de l'aldéhyde acétique sur l'éther malonique en présence d'anhydride acétique.

Éther malonique	1 molécule.
Paraldéhyde . . . . } Anhydride acétique . . . . . }	2 molécules.

Après de nombreux essais faits en vue d'établir les quantités relatives de chacun des corps les plus avantageuses pour le rendement, ou encore la température où la réaction s'accomplit le mieux, nous nous sommes arrêtés au procédé suivant :

Le mélange des trois corps dans les proportions indiquées ci-dessus, est chauffé en tubes scellés à 160-170° pendant dix à douze heures. Le liquide, légèrement jaunâtre, est alors neutralisé par le carbonate de soude pour écarter l'acide acétique formé, et la masse agitée deux ou trois fois avec de l'éther. La solution éthérée séchée sur du chlorure de calcium est évaporée au bain-marie, et le résidu sirupeux fractionné.

Il passe d'abord de petites quantités d'aldéhyde inattaquée, puis de l'anhydride acétique. La partie la plus importante distille entre 215° et 230°. Au delà de 230° on recueille encore des quantités assez considérables de produits huileux, jaunâtres, n'ayant pas de point d'ébullition fixe, et le thermomètre s'élève jusqu'à 300-310° sans qu'il y ait décomposition apparente.

Tous les distillats possèdent l'odeur piquante caractéristique des composés éthylidéniques. Le fractionnement en est très ennuyeux et très long, et le rendement laisse à désirer. On obtient enfin un liquide incolore, à odeur pénétrante, distillant entre 222° et 228° et donnant à l'analyse élémentaire les chiffres suivants :

a) 0,1314 subst. = CO^2 0,2764 et H^2O 0,0911
b) 0,2006 subst. = CO^2 0.4250 et H^2O 0,1408

L'éther éthylidenmalonique exige :		TROUVÉ	
C p. °/₀ . . .	58,06	*a*) 57,36	*b*) 57,78
H p. °/₀ . . .	7,526	7,7	7,8

L'analyse du même produit, obtenu dans une autre prépara-

tion, mais recueilli entre 219° et 226°, donne les chiffres suivants :

a) 0,1781 subst. = CO^2 0,3747 et H^2O 0,1229
b) 0,1398 subst. = CO^2 0,2939 et H^2O 0,0961

	CHERCHÉ	TROUVÉ	
C p. °/₀ . . .	58,06	a) 57,38	b) 57,33
H p. °/₀ . . .	7,526	7,66	7.63

Ces chiffres [1] correspondent assez bien à la formule de l'éther éthylidenmalonique $CH^3CH = C(COOC^2H^5)^2$. Le poids spécifique de l'éthylidenmalonate d'éthyle est de 1,045 à 15°. (Déterminé avec la balance de Mohr, et par rapport à l'eau à 15°.)

Saponification par la potasse.

{ Éther, 1 molécule 3gr,50
{ KOH alcoolique (solution normale) . . . . 2gr,16 en 38c. cub.,57

sont chauffés au bain-marie dans un ballon portant un réfrigérant vertical. Le simple mélange des deux corps provoque déjà un léger dégagement de chaleur. Après une heure de chauffe, la saponification est terminée. La masse sirupeuse, légèrement colo-

[1] Les écarts des chiffres fournis par l'analyse, pour le carbone surtout, pouvaient être attribués à la présence dans l'éther, de dérivés acétylés $(COOC^2H^5)^2 - C^{11}OC^2H^5$, résultant de l'action de l'anhydride acétique sur l'éther malonique.

Afin de nous assurer si une réaction dans ce sens pouvait avoir lieu, nous avons chauffé 20 gr. d'éther malonique et 25g,50 d'anhydride, en tubes scellés. Après un jour de chauffe à 150-160°, il ne se manifeste aucune réaction. Il n'y en a pas non plus si on maintient la température à 170° pendant 12 heures. A 210° il se produit une décomposition profonde de la matière et si après avoir chauffé à cette température pendant 9 heures on ouvre le tube, il y a un dégagement énorme de CO^2 et l'analyse du liquide y décèle la présence d'acide acétique, d'anhydride acétique et d'éther acétique. Il ne s'est point formé de dérivé acétylé.

rée, est additionnée d'acide chlorhydrique dilué qui y produit le dépôt de gouttelettes huileuses accompagné d'un faible dégagement de CO^2.

Ce dépôt huileux est dissous dans l'éther qui l'abandonne, par évaporation spontanée, sous forme de liquide épais, à odeur rappelant un peu celle de brûlé et à réaction acide. Cet acide, probablement l'acide éthylidenmalonique, placé dans un dessiccateur ne cristallise pas, même au bout de plusieurs semaines.

2). 5 grammes d'éther éthylidenmalonique sont versés dans le double de leur volume de KOH alcoolique concentrée. Les deux couches de liquide ne tardent pas à se confondre, en même temps qu'il se produit une coloration jaunâtre. On additionne alors d'alcool jusqu'à ce que le liquide soit parfaitement clair, et on chauffe au bain-marie en tubes scellés pendant 3 heures. Par le refroidissement il se dépose de petits cristaux de carbonate de potassium, indice de décomposition. Le tout est fortement acidulé par le HCL qui précipite l'acide libre, ce dernier extrait par l'éther et le résidu sirupeux après dessiccation et évaporation de l'éther, chauffé au bain de paraffine dans un appareil qui permet de recevoir les gaz qui se dégagent dans une solution de baryte.

A 140° la substance commence à se décomposer et presque immédiatement la solution barytique se trouble. On maintient la température quelques temps de 170° à 175°, puis on fractionne le résidu acide du ballon. Le thermomètre monte lentement jusqu'à 260°, limite en une décomposition profonde de l'acide semble avoir lieu. Les différents distillats ont une odeur caractéristique rappelant celle de l'acide crotonique. Les fractions passant de 180 à 200 et de 200 à 230° laissent même déposer des cristaux dans le dessiccateur; mais ces cristaux sont souillés d'un liquide épais qui en empêche la purification.

Saponification par la baryte.

Éther éthylmalonique	2 molécules	$3^{gr},80$
Baryte	$1\frac{1}{2}$ »	9
Eau distillée		70

Lorsqu'on chauffe l'éther à feu nu, en présence de la solution d'hydrate barytique, il se produit un précipité abondant, floconneux, qui se colore rapidement. Il se dégage en outre de l'aldehyde reconnaissable à l'odeur, et si on continue quelque temps l'ébullition, il est presque impossible ensuite de séparer le sel de baryum formé, des produits résineux auxquels l'aldéhyde donne naissance en solution alcaline.

Il est préférable de verser l'éther dans la solution barytique et de chauffer une minute ou deux seulement, au bain-marie. On filtre alors le liquide où il s'est déposé un sel de baryum insoluble et cristallin, et par des lavages successifs à l'alcool absolu et à l'éther, on arrive à obtenir ce sel entièrement blanc.

Le filtrat aqueux de ce sel barytique fournit par refroidissement une nouvelle quantité de produit que l'on purifie de la même façon. Ces deux précipités réunis, acidulés par l'acide chlorhydrique, donnent un acide sous forme de gouttelettes huileuses qui se laisse facilement enlever par l'éther.

Débarrassé de son dissolvant, cet acide représente un liquide épais, à odeur pénétrante, et cristallisant au bout de quelques jours dans le dessiccateur.

Ces cristaux ne sont pas mesurables; ils sont déliquescents, fondent à 117-120, et se décomposent vers 130-140°. Par refroidissement ils ne se solidifient pas aussitôt, mais ils gardent leur consistance sirupeuse.

A 130-140° cet acide dégage de l'acide carbonique et à 160-180° il distille un liquide rougeâtre dans lequel il se dépose bientôt des cristaux prismatiques qui à leur odeur et à leur forme ne laissent point de doute sur leur identité avec l'acide crotonique.

Le manque de matériaux ne nous a point permis d'en faire l'analyse.

Il reste établi que l'aldéhyde acétique se condense avec l'éther malonique en donnant de l'éther éthylidenmalonique. Ce dernier subit quand on le saponifie avec la potasse alcoolique une décomposition partielle, et on ne peut préparer par cette voie l'acide libre cristallisé. La saponification par la baryte est plus commode et fournit l'acide cristallisé. La décomposition de l'acide éthyli-

denmalonique par la chaleur peut être représentée par l'équation suivante :

$$CH^3 = CH - C\begin{cases} COOH \\ COOH \end{cases} = CH^3 - CH = CH - COOH + CO^2.$$

ac. éthylid. mal. — acide crotonique.

L'acide éthylidenmalonique est isomère des acides itra,- citra- et mésaconiques; il est entièrement différent de ceux-ci par ses propriétés. Il est identique à l'acide crotaconique de Claus [1], préparé en traitant par la potasse l'éther cyancrotonique :

$$CH^3 - CH = \begin{cases} COOC^2H^5 \\ CN \end{cases} + 3H^2O = CH^3 - CH = C \begin{cases} COOH + C^2H^5 - OH \\ COOH + NH^3 \end{cases}$$

Claus ne put non plus obtenir l'acide cristallisé qu'au bout de plusieurs mois. Une fois seulement il parvint, avec beaucoup de peine, à le préparer en le précipitant de son sel ammonique purifié par des cristallisations répétées.

L'acide crotaconique de Claus fond à 119° et entre 130°-140° il se décompose vivement. Claus n'émet que des suppositions sur la nature de ses produits de décomposition.

Les deux acides sont donc indubitablement les mêmes. Le manque de temps et les difficultés attachées à la préparation de substances pures nous ont empêché d'approfondir l'étude de ce corps; nous comptons la reprendre plus tard.

5° *Action de l'acide malonique sur l'aldéhyde, en présence d'anhydride acétique.*

5 grammes d'acide malonique, 5 grammes d'anhydride, et 2gr,1 de paraldéhyde (quantités correspondant aux rapports des poids moléculaires) sont chauffés au bain-marie en tubes

1 *Annalen der Chemie*, B. 172, S. 301.

scellés, pendant dix heures à peu près. L'acide malonique se dissout lentement. A l'ouverture du tube, on constate une pression considérable.

Le mélange est directement soumis à la distillation. De 170°-200° il passe un liquide qui cristallise déjà dans le tube servant de réfrigérant, en prismes incolores, mesurables, ayant tout à fait l'habitus des cristaux d'acide crotonique. Le distillat fournit aussi à l'exsiccateur de beaux cristaux incolores, répandant l'odeur de l'acide crotonique et fondant exactement comme lui à 72°. La réaction s'accomplit selon l'équation :

$$\underset{\text{aldéh. acétique}}{CH^3C\begin{matrix} \nearrow \boxed{O} \\ \searrow H \end{matrix}} + \underset{\text{ac. malonique}}{\begin{matrix} COOH \\ | \\ \boxed{H^2}C \\ | \\ COOH \end{matrix}} = \underset{\text{ac. crotonique.}}{CH^3-CH=CH-COOH} + \begin{matrix} CO^2 \\ H^2O \end{matrix}$$

L'acide crotonique distille assez irrégulièrement et peut souvent passer inaperçu : ainsi, après avoir fractionné jusqu'à 220°, on a bouilli le résidu poisseux dans le ballon, avec un peu d'eau, filtré, agité le filtrat avec de l'éther, et la solution éthérée, séparée, a fourni une quantité assez importante d'acide crotonique cristallisé, fondant à 71°-72° et commençant à bouillir de 175°-185°.

6° *Action de l'aldéhyde benzoïque sur l'éther malonique en présence d'anhydride acétique.*

La marche à suivre est tout à fait la même que précédemment. On chauffe un mélange de ces trois corps (une molécule de chacun) dans des tubes scellés, pendant cinq à six heures, à une température de 150°-160°. Le produit de la réaction est distillé dans le vide sous une pression de 8 millimètres. Le benzylidenmalonate d'éthyle passe entre 192 et 198°.

Le benzylidenmalonate d'éthyle est un liquide incolore, de consistance sirupeuse, ne se solidifiant pas; il n'a presque pas de goût; il bout à la pression ordinaire. à 310°.

Son poids spécifique à 15° est de 1,1105 par rapport à l'eau à 15°. (Déterminé avec la balance de Mohr.)

L'éther benzylidenmalonique [1] ainsi obtenu est presque absolument pur. Il donne à l'analyse les chiffres suivants :

0,3242 subst. = CO^2 0,8045 H^2O 0.1896

	CHERCHÉ.	TROUVÉ.
C p. °/°	67,74	67,67
H p. °/°	6,45	6,49

La réaction a lieu d'après l'équation :

$$\begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \\ CH^2 \\ | \\ COOC^2H^5 \end{array} + \begin{array}{l} O \\ H \end{array}\!\!>C - C^6H^5 + \begin{array}{l} CH^3 - C\!\!\begin{array}{l}\nearrow O \\ \searrow \end{array} \\ \qquad\qquad\;\; O \\ CH^3 - C\!\!\begin{array}{l}\nearrow \\ \searrow O \end{array} \end{array} = \begin{array}{l} COOC^2H^5 \\ | \\ C = CH - C^6H^5 \\ | \\ COOC^2H^5 \end{array} + (CH^3COOH)^2$$

éther malon. — aldéh. benz. — anhydr. acét. — éther benzylid. mal. — ac. acétique.

Saponification par la baryte.

90 grammes d'éther sont saponifiés avec une fois et demie la quantité de baryte nécessaire. On opère par portions de 5 grammes d'éther, 9 grammes de baryte et 70 grammes d'eau distillée, que l'on chauffe à feu nu au réfrigérant ascendant.

Après quelques minutes il se produit un trouble dans le liquide, puis il passe dans le réfrigérant des gouttelettes laiteuses d'aldéhyde benzoïque reconnaissables à leur odeur, et au bout de deux heures d'ébullition, on recueille un précipité abondant, cristallin, entièrement blanc. Les contenus des ballons, liquides et précipités, sont réunis et décomposés par l'acide chlorhydrique dilué, en excès; celui-ci occasionne la précipitation d'un acide cristallin, blanc, peu soluble dans l'eau. La liqueur et le précipité sont extraits deux ou trois fois avec un $1/2$ litre d'éther et la

[1] Ce corps a déjà été préparé par M. Claisen, par l'action d'un courant d'acide chlorhydrique gazeux sur un mélange d'aldhéhyde benzoïque et d'éther malonique. (*Berichte*, XIV, 348, 1881.)

solution éthérée, concentrée au bain-marie, desséchée alors sur du chlorure de calcium, est évaporée spontanément à l'air.

On obtient ainsi un gâteau de cristaux blancs qui, après avoir été soigneusement desséchés, sont mis en contact avec 400 à 500 grammes de benzol pur, pendant douze heures, puis filtrés et séchés de nouveau.

On fait alors bouillir ces cristaux quatre heures consécutivement, avec 200 à 250 grammes de chloroforme pur, au réfrigérant vertical; on filtre bouillant et l'on dissout le résidu dans aussi peu d'eau que possible à la température du bain-marie. La solution aqueuse filtrée chaude est abandonnée à la cristallisation. Au bout de douze heures on recueille les cristaux, et on les sèche sur des assiettes poreuses.

L'acide ainsi préparé fond à 193°-194° et donne à l'analyse des résultats concordants avec la formule de l'acide benzylidenmalonique.

a) 0,203 subst. = CO^2 0,4680 H^2O 0,0798
b) 0,1344 subst. = CO^2 0,3096 H^2O 0,0520

	CHERCHÉ.	TROUVÉ.	
C p. °/₀ . . .	62,50	*a*) 62,87	*b*) 62,82
H p. °/₀ . . .	4,16	4,36	4,29

Les eaux-mères de cet acide laissent déposer, au bout de quelques semaines, des cristaux prismatiques, parfaitement formés et très purs, ce qui résulte de l'analyse.

0,125 subst. = CO^2 0,2858 H^2O 0,0471

	CHERCHÉ.	TROUVÉ.
C p. °/₀ . . .	62,50	62,36
H p. °/₀ . . .	4,16	4,18

L'acide benzylidenmalonique cristallise en prismes incolores, solubles dans quatre à cinq parties d'eau bouillante, peu solubles

dans l'eau froide, solubles aussi dans l'acide acétique et l'éther acétique, et presque entièrement insolubles dans le sulfure de carbone, le benzol, le chloroforme et l'éther de pétrole.

Il fond à 195°-196° en dégageant de l'anhydride carbonique

Le benzylidenmalonate de potassium ne précipite ni le sulfate de cuivre, ni le chlorure de calcium, ni le sublimé corrosif, ni le perchlorure de fer de leur solution. Il donne un abondant précipité par le chlorure barytique et l'acétate de plomb. Le sel de baryum, comme nous l'avons vu, est très peu soluble dans l'eau chaude, et à peine soluble dans l'eau froide.

Les eaux-mères primitives, d'où l'on avait précipité l'acide benzylidenmalonique par le HCl, sont évaporées au bain-marie, et fournissent une quantité considérable de cristaux, constitués, en majeure partie, par du chlorure de baryum mélangé à une matière organique. Ces cristaux pulvérisés sont digérés une demi-heure avec de l'éther bouillant, l'éther filtré et distillé. Il reste dans le ballon après distillation, des cristaux feuilletés, incolores, fondant à 132°, développant à une température plus élevée l'odeur d'acide acétique et ne précipitant pas le Fe^2Cl^6. Ces cristaux sont donc de l'acide malonique. Pour nous en assurer, nous avons préparé le sel d'argent de cet acide et l'avons analysé :

0,236 subst. = 0,1596 Ag.

0,3575 subst. = CO^2 0,1466 H^2O 0,0236

	CHERCHÉ.	TROUVÉ
C p. °/₀ . . .	11,32	11,18
H p. °/₀ . . .	0,63	0,73
Ag p. °/₀. . .	67,92	67,63

La substance est réellement de l'acide malonique. Notons en passant ce fait, omis par les auteurs, à savoir que l'acide malonique n'est pour ainsi dire pas extrait de ses solutions aqueuses par l'éther : cette propriété de l'acide malonique offre un moyen très commode de le séparer des autres acides organiques.

La solution obtenue par digestion de l'acide benzylidenmalonique avec le benzol, est évaporée au bain-marie. Elle fournit une masse cristalline, engluée dans un liquide rouge-cerise (impuretés du benzol).

Ces cristaux sont séchés sur des assiettes poreuses, puis dissous dans aussi peu d'eau que possible, et neutralisés par la baryte. On évapore alors jusqu'à commencement de cristallisation, on laisse refroidir et on filtre. L'acide cristallin du sel de baryum restant sur le filtre, mis en liberté par l'acide chlorhydrique concentré, présente tous les caractères de l'acide cinnamique. Il est sous forme de paillettes brillantes, nacrées, peu solubles dans l'eau froide, solubles dans l'eau bouillante et dans le benzol, surtout à chaud; il donne avec les solutions de chlorure ferrique un précipité couleur chair; il fond à 132°.

Ces caractères suffisant à spécifier l'acide cinnamique, nous n'avons point jugé nécessaire de faire une analyse élémentaire.

Le filtral du cinnamate barytique, pouvant renfermer du benzoate barytique, beaucoup plus soluble dans l'eau et auquel l'aldéhyde benzoïque aurait pu donner naissance par oxydation, n'a point laissé déceler ce dernier acide, mais bien de faibles quantités de cinnamate barytique restées en solution.

Par évaporation de la solution chloroformique obtenue précédemment en faisant bouillir l'acide benzylidenmalonique et le chloroforme, nous avons obtenu un magma de cristaux souillés d'une substance sirupeuse colorée en rouge, et provenant aussi d'impuretés du benzol.

Ces cristaux n'ont pas été étudiés; ils semblent être de l'acide cinnamique.

La saponification de l'éther benzylidenmalonique par la baryte s'accomplit donc dans trois directions différentes.

Dans la première, qui est de beaucoup la plus importante, il y a formation du sel de baryum de l'acide benzylidenmalonique.

Dans la seconde, scission d'acide carbonique et formation de cinnamate de baryum et de $BA\ CO^3$.

La troisième a pour effet de régénérer les constituants de la

substance, c'est-à-dire l'acide malonique et l'aldéhyde benzoïque par la scission de la molécule à l'endroit où existe la double union. On peut représenter par les équations suivantes, ces trois modes de décomposition :

$$a)\ Ba(OH)^2 + \begin{matrix} COOC^2H^5 \\ | \\ C = CH - C^6H^5 \\ | \\ COOC^2H^5 \end{matrix} = Ba \begin{matrix} OOC \\ \diagup \quad | \\ \quad C \\ \diagdown \quad | \\ OOC \end{matrix} = CH - C^6H^5 + 2C^2H^5 - OH.$$

$$b)\ 3Ba(OH)^2 + 2 \begin{matrix} COOC^2H^5 \\ | \\ C = CH - C^6H^5 \\ | \\ COOC^2H^5 \end{matrix} = (C^6H^5 - CH = CH - COO)^2 Ba + 2BaCO^3 + 4C^2H^5OH.$$

$$c)\ C^6H^5\overset{H}{C} = \begin{matrix} COO \\ | \quad \diagdown \\ C \qquad Ba \\ | \quad \diagup \\ COO \end{matrix} = C^6H^5C \begin{matrix} \diagup H \\ \diagdown\!\!\diagdown O \end{matrix} + \begin{matrix} COO \\ | \quad \diagdown \\ CH^2 \qquad Ba. \\ | \quad \diagup \\ COO \end{matrix}$$
$$+\ OH^2$$

Ces deux dernières réactions sont secondaires. Le rendement en acide benzylidenmalonique est très satisfaisant.

Un isomère de cet acide a été préparé par M. Barisch[1] en traitant l'acide monobromcinnamique, par le cyanure de potassium et l'alcool en tubes scellés. Cet isomètre fond à 161° et possède la formule de constitution :

$$\begin{matrix} C^6H^5 - C - COOH \\ \quad\;\; \| \\ \qquad CH - COOH \end{matrix}$$

car il dérive de l'acide β cinnamique bromé.

[1] *Ueber die Monobrom zimmtsaüren und die Phenylfumarsaüren*, von F. Barisch. (*Journal für prackitische Chemie*, B. 20, S. 173.)

Il semblerait facile d'arriver à l'acide benzylidenmalonique en partant de l'acide α bromé. Il n'en est cependant rien. L'acide α bromé se laisse bien préparer, mais lorsqu'on veut l'éthérifier, ou encore quand on veut y introduire un groupe CN en vue d'obtenir un acide dicarboxylique, il se produit un *bouleversement* de la molécule analogue à celui qu'on observe dans les acides maléiques et fumariques, angéliques et tygliques, et les composés résultants sont des produits de substitution non de l'acide α bromé, mais bien de l'acide β bromé, dans le cas de l'éthérification de l'éther β bromcinnamique, dans l'autre de l'acide β carboncinnamique[1].

M. Barisch a appelé ce dernier corps acide phénylfumarique en s'appuyant sur des formules des acides fumariques et maléiques, fort hypothétiques et fort contestées.

D'après M. Barisch l'acide benzylidenmalonique serait l'acide phénylmaléique qu'il n'a pu obtenir de l'acide α bromcinnamique.

Produit de réduction de l'acide benzylidenmalonique.

2 grammes de l'acide sont dissous dans un peu d'eau et additionnés par petites portions d'amalgame de sodium à 2 °/₀, 72 grammes (trois fois la quantité théorique). L'hydrogène qui se dégage est absorbé lentement; on neutralise de temps en temps la solution par l'acide chlorhydrique. Après deux jours la réduction est terminée.

Le liquide est alors fortement acidulé par l'acide chlorhydrique concentré, extrait par l'éther, et la solution éthérée évaporée librement dépose une masse cristallisée blanche possédant une odeur agréable de fruits.

Ces cristaux séchés fondent à 117°. A une température supérieure ils donnent lieu à un dégagement d'acide carbonique. Cet acide se comporte donc comme l'acide benzylmalonique de

[1] F. Barisch, *loco citato*.

Conrad [1], préparé par saponification de l'éther benzylmalonique.

L'analyse élémentaire de l'acide purifié par cristallisation dans le benzol ne laisse aucun doute à cet égard.

a) 0,2009 subst. = CO^2 (perdu) H^2O = 0,0926
b) 0,1955 subst. = CO^2 0,4422 H^2O = 0,0924

CHERCHÉ.		TROUVÉ.		
		a)		b)
C p. °/₀ . . .	61,85	C (perdu)		61,68
H p. °/₀ . . .	5,15	H	5,12	5,25

L'acide benzylidenmalonique absorbe donc une molécule d'hydrogène, pour donner de l'acide benzylmalonique

$$C^6H^5\overset{H}{\underset{H}{C}} - C \begin{matrix} \diagup COOH \\ - H \\ \diagdown COOH \end{matrix}$$

1 gramme de l'acide benzylidenmalonique chauffé au bain de paraffine entre 185° et 190° dégage, en fondant, de l'acide carbonique. Lorsque la décomposition est terminée, ce que l'on remarque facilement à la solution de baryte que traversent les gaz qui se dégagent, on cesse de chauffer. Il s'est sublimé dans le ballon une faible quantité de cristaux aiguillés que, à leur point de fusion 120°-122° et leur propriété de précipiter les solutions de perchlorure de fer, on reconnaît être de l'acide benzoïque, mélangé probablement à la substance primitive.

Le résidu du ballon se dissout dans l'eau bouillante, d'où il cristallise par refroidissement en paillettes nacrées, fondant à 132° et donnant avec le perchlorure de fer un précipité couleur chair. Ces paillettes sont de l'acide cinnamique.

[1] *Annalen der Chemie* (204-174), 1880.

La formation de ce dernier peut être représentée par l'équation suivante :

$$C^6H^5 - CH = C\begin{matrix} \diagup COOH \\ \diagdown COOH \end{matrix} = C^6H^5CH = CH - COOH + CO^2.$$

Cette décomposition est analogue à celle de l'acide benzylidenmalonique de Conrad, en acide carbonique et acide hydrocinnamique.

Des recherches faites dans le but de préparer les produits d'addition de l'acide bromhydrique et du brome avec l'acide benzylidène malonique, sont restées inachevées. Tout ce qu'on peut en dire, c'est que l'acide dissous dans l'éther acétique absorbe avidement le HBr gazeux. La réaction terminée si on évapore l'éther acétique dans le vide, on obtient un résidu qui se décompose presque aussitôt, même dans le dessiccateur en dégageant de l'acide bromhydrique.

L'addition de brome dissous dans le chloroforme à l'acide suspendu dans le chloroforme a lieu très lentement; au bout de quelques jours seulement, le mélange se décolore en grande partie. Le dégagement d'acide bromhydrique qui accompagne la réaction indique la formation de produits de substitution. La solution chloroformique évaporée fournit une certaine quantité de cristaux, en houppes aiguillées, qui n'ont pas été davantage étudiés.

L'addition de brome d'acide iodhydrique, d'acide bromhydrique à l'éther benzylidenmalonique, ainsi que la préparation de l'amide de ce même éther, offre beaucoup de difficultés; nous avons dû en postposer l'étude.

Saponification par la potasse.

5 grammes d'éther sont introduits dans 40,3 centimètres cubes d'une solution alcoolique normale de potasse. Ces quantités correspondent aux chiffres théoriques.

Le mélange dépose au bout de quelques heures des cristaux blancs qui petit à petit s'accumulent. Après un jour de repos, on filtre, et on lave les cristaux sur le filtre trois à quatre fois à l'alcool absolu, puis on les sèche. Le filtral de ce sel de potassium fournit une nouvelle cristallisation après dix à douze heures, et les eaux-mères de ce dernier produit, chauffées au bain-marie, déposent encore une poudre blanche cristalline, en quantité assez abondante. Enfin le filtral de ce dernier sel évaporé à la température ordinaire donne un résidu sirupeux, à réaction neutre, ne se solidifiant qu'après un certain temps dans le dessiccateur.

Les trois premiers sels cristallins offrent à peu près les mêmes caractères et sont le sel de potassium d'un même acide.

Ce sel est facilement soluble dans l'eau. L'acide libre mis en liberté par l'acide chlorhydrique se *dissout également dans l'eau.* (Différence avec l'acide benzylidenmalonique.) Il peut être extrait de sa solution par l'éther qui, évaporé à la température ordinaire, laisse un résidu sirupeux, incolore, se transformant dans le dessiccateur en une masse cristalline blanchâtre.

Il est évident qu'on se trouve ici en présence d'un acide tout différent de l'acide benzylidenmalonique.

Le sel de potassium ne précipite ni le sulfate de cuivre, ni le chlorure de calcium, ni le chlorure ferrique. Par le chlorure mercurique, il donne un trouble que l'ébullition n'augmente point; par l'acétate de plomb, un abondant précipité floconneux.

La solution de chlorure de baryum ne produit pas de changement apparent dans la solution de ce sel potassique. Après quelques instants, cependant, il se manifeste un trouble, suivi bientôt d'une précipitation. (Différence avec les acides benzyltartronique, cinnamique, benzoïque, malonique, benzylidenmalonique.)

Ce précipité se redissout dans l'acide chlorhydrique dilué, sans donner de dégagement d'acide carbonique (absence de $BaCO^3$) ni de dépôt d'acide insoluble (absence d'acides benzoïque, cinnamique, benzylidenmalonique).

Conservé dans le vide, ce sel de potassium perd considérablement en poids.

D'un autre côté, le sel séché à l'air ne peut guère servir pour une analyse élémentaire, car il est hygroscopique.

Séché dans le vide, à côté d'acide sulfurique, puis plusieurs heures à 110°, ce sel perd 13,7 p. °/₀ de son poids. A partir de ce point, si on continue à chauffer, on observe une diminution faible mais constante du poids de la substance, ce qui accuse une décomposition lente.

La perte de poids 13,7 °/₀ semble indiquer que le sel est constitué d'après la formule $C^{10}H^{16}O^4K^2 + C^2H^5OH$ qui exige une perte de 14,65 °/₀.

Les chiffres fournis par l'analyse sont les suivants :

a) 0,1135 subst. = CO^2 0,1827 et H^2O = 0,0446
b) 0,1585 subst. = CO^2 0,2590 et H^2O = 0,0642

Le benzylidenmalonate de potassium, plus une molécule d'alcool, exige :		Trouvé.	
C p. °/₀ . . .	45,83	*a*) 44,82	*b*) 44,57
H p. °/₀ . . .	3,85	4,65	4,50

Les résultats ne sont pas d'une exactitude assez rigoureuse pour autoriser à croire que ce sel a réellement cette constitution.

Le sel de potassium ne paraissant guère convenir pour l'analyse, nous avons préparé le sel d'argent par précipitation de la solution potassique neutre, à l'aide d'une solution de nitrate d'argent et lavage soigné du précipité.

Ce sel d'argent a été séché d'abord dans le vide et pesé, puis séché de nouveau à 100° pendant une heure environ et pesé de rechef.

a) $0^{gr},3097$ subst. (séchée à 100°) ont donné argent 0,1497.
La formule $C^6H^5CH = C(COOAg)^2 + C^2H^5.OH$ (+)

Exige.		Trouvé.
Ag p. °/₀ . . .	47,85	Ag 48,33

Ces $0^{gr},3097$ de substance séchée à 100° correspondent à $0^{gr},3125$ de substance séchée seulement dans le vide.

Les chiffres calculés sur cette dernière quantité deviennent alors :

Ag p. °/o 47,93

Ces résultats sont suffisamment concordants.

A l'analyse élémentaire, on obtient :

a) 0,2084 subst. = CO^2 0,2382 et H^2O = 0,0486
b) 0,1514 subst. = CO^2 0,17271 et H^2O = 0,0357

CHERCHÉ, POUR LA FORMULE (+).		TROUVÉ.	
C p. °/o . . .	31,81	a) 31,17	b) 31,11
H p. °/o . . .	2,65	2,60	2,62
Ag p. °/o . . .	47,85		47,78
O p. °/o . . .	17,69		18,49
	100,00		100,00

On a employé dans ces analyses le sel d'argent séché à l'étuve. Les résultats sont beaucoup plus exacts si on les rapporte à la substance séchée dans le vide. On obtient alors :

CHERCHÉ.				
C p. °/o . . .	31,83	a) C p. °/o . . .	31,93	b) 31,40
H p. °/o . . .	2,65	H p. °/o . . .	2,62	2,64
Ag p. °/o . . .	47,85			48,22
O p. °/o . . .	17,69			17,74
	100,00			100,00

Le sel analysé est donc du benzylidenmalonate d'argent, plus une molécule d'alcool.

Comme nous l'avons déjà vu, l'acide libre se comporte tout différemment de l'acide benzylidenmalonique. Il est assez soluble dans l'eau froide. Précipité de ses sels et extrait par l'éther, il ne se solidifie qu'après un certain temps à l'exsiccateur.

Il fond, chose étonnante, à 195°-196°, comme l'acide benzylidenmalonique, en se boursouflant et dégageant de l'acide carbo-

nique. Vers 130°-150° on remarque un ramollissement passager de la substance, et ce fait coïncide avec l'apparition, dans le haut du tube capillaire, de petites gouttelettes (alcool?).

Mais si, au lieu de chauffer graduellement, comme on a coutume de le faire dans la détermination du point de fusion, on plonge le tube capillaire renfermant la substance dans de l'acide sulfurique chauffé de 140°-150°, on voit celle-ci se fondre en laissant échapper des gouttelettes de liquide (alcool?), puis se solidifier de nouveau, et si on élève alors lentement la température du bain, on obtient de nouveau 195°-196° comme point de fusion.

Ce phénomène est certainement occasionné par la scission de la molécule d'alcool dans l'acide.

L'acide fond donc de 140°-150°. A cette température il se transforme en acide benzylidenmalonique, en perdant de l'alcool; mais si on chauffe lentement, l'alcool se dégage petit à petit même au-dessous du point de fusion de l'acide, et on n'observe guère de changement dans la substance sous la température de 195°.

Du reste, cette perte d'alcool s'accomplit déjà lentement, il est vrai, à l'exsiccateur, à la température ordinaire; en effet, après avoir été placé dans ces conditions pendant plusieurs semaines, l'acide ne fournit plus ce phénomène de fusion intermédiaire, à 140°-150°, ou il ne le donne que très peu.

Chauffé longtemps à 100°, il se transforme entièrement en acide benzylidenmalonique. On peut faire cristalliser celui-ci dans l'eau; les cristaux soumis à l'analyse élémentaire donnent les résultats suivants :

a) 0,2844 subst. = 0,6523 CO^2.
= 0,1117 H^2O.
b) 0,1331 subst. = 0,3043 CO^2.
= 0,0554 H^2O.

	TROUVÉ.			Calculé pour l'acide benzylidenmalonique.
a) C p. % . . .	62,55	*b*)	62,35	62,50
H p. % . . .	4,34		4,62	4,17

Un exemple analogue d'addition d'alcool, ***accompagné d'une modification dans l'union des atomes de carbone,*** a déjà été signalé par A. Rinne[1]. M. Rinne trouva, en préparant le cyanure d'allyle, à l'aide de l'iodure d'allyle et en présence d'alcool, qu'il se forme une ***combinaison*** du cyanure d'allyle avec une molécule d'alcool, $C^3H^5.CN + C^2H^5.OH$, bouillant à 173°-174°. Cette combinaison saponifiée par la potasse fournit de l'***acide crotonique solide.***

Ce fait a été confirmé après par Pinner[2]. Ce chimiste signala de plus la formation d'acide monochlorbutyrique $CH^3 - CHCl - CH^2 - COOH$, lorsqu'on saponifie le cyanure d'allyle par l'acide chlorhydrique. Cet acide est très instable et perd facilement une molécule d'acide chlorhydrique pour former de l'***acide crotonique solide.***

Il est fort probable que le cyanure d'allyle, dans ces réactions, se transforme d'abord en acide isocrotonique, qui formerait un produit d'addition avec l'alcool, et donnerait finalement naissance à l'***acide crotonique solide.*** Les formules suivantes représentent ces transformations successives :

$$
\begin{array}{cccc}
\begin{array}{c} CH^2 \\ \| \\ CH \\ | \\ H - CH \\ | \\ C = N \end{array} &
\begin{array}{c} CH^2 \\ \| \\ CH \\ | \\ H - CH \\ | \\ COOH \end{array} &
\begin{array}{c} CH^2H \\ | \\ CH - OC^2H^5 \\ | \\ H - C - H \\ | \\ COOH \end{array} &
\begin{array}{c} CH^3 \\ | \\ CH \\ \| \\ H - C \\ | \\ COOH \end{array} + C^2H^5OH. \\
\text{cyanure d'allyle} & \text{ac. isocrotonique} & \text{ac. éthyl. oxybutyrique} & \text{acide crotonique solide}
\end{array}
$$

L'addition de l'alcool sous forme d'OH et de groupe C^2H^5 donnerait comme produit final dans ces réactions, de l'acide ***isocrotonique*** et non de l'acide crotonique solide.

$$
\begin{array}{c} CH^2 - OH \\ | \\ CH \;\; - C^2H^5 \\ | \\ CH^2 \\ | \\ COOH \end{array}
\quad \text{ou} \quad
\begin{array}{c} CH^2 - C^2H^5 \\ | \\ CH \;\; - OH \\ | \\ CH^2 \\ | \\ COOH \end{array}
\quad = \quad
\begin{array}{c} CH^2 \\ \| \\ CH \\ | \\ CH^2 \\ | \\ COOH \end{array}
\quad + \; C^2H^5OH
$$

[1] *Berichte*, VI, 389.

[2] *Beiträge zur Kenntniss des Cyanallyls*, *Berichte*. XII, 2053.

On ne peut donc interpréter rationnellement cette formation d'acide crotonique solide qu'en admettant l'addition de l'alcool au cyanure d'allyle, sous forme d'H et de $C^2H^5.O$.

Cette interprétation écarte évidemment toute idée d'*addition moléculaire* entre l'alcool et le cyanure d'allyle. Enfin, elle explique très naturellement ce phénomène, à première vue si étrange, du déplacement de la double union de deux atomes de carbone dans la molécule.

Tout ce que nous venons de dire peut s'appliquer également à la combinaison de l'acide benzylidenmalonique avec l'alcool. On peut donc représenter cette combinaison par la formule

$$\begin{array}{ccccc} & & & COOH & \\ & & & | & \\ C^6H^5 - & CH & - & C & - \underline{OC^2H^5} \\ & | & & | & \\ & \underline{H} & & COOH & \end{array}$$

abstraction faite naturellement de la possibilité que l'un ou l'autre des résidus de l'alcool s'unisse à l'atome de carbone appartenant au groupe benzylidène ou à celui du groupe malonique [1].

Du reste, les propriétés du produit que nous avons obtenu font rejeter *à priori* la supposition d'une combinaison de l'alcool sous forme d'oxhydrile et de groupe C^2H^5 d'après la formule

$$\begin{array}{ccccc} & H & & COOH & \\ & | & & | & \\ C^6H^5 & C & - & C & - OH \\ & | & & | & \\ & C^2H^5 & & COOH & \end{array}$$

[1] L'union de l'alcool à l'acide benzyliden malonique peut donner naissance à deux isomères.

$$a)\ \begin{array}{cccc} & & COOH & \\ & & | & \\ C^6H^5 - CH^2 & - & C & - OC^2H^5 \\ & & | & \\ & & COOH. & \end{array} \qquad b)\ \begin{array}{ccccc} & & & COOH & \\ & & & | & \\ C^6H^5 - & CH & - & C & - H \\ & | & & | & \\ & OC^2H^5 & & COOH & \end{array}$$

En effet, cette formule a une grande analogie avec celle de l'acide benzyltartronique

$$C^6H^5 - \underset{H}{\overset{H}{C}} - \underset{COOH}{\overset{COOH}{C}} - OH$$

C'est uniquement de l'acide benzyltartronique, où un atome d'hydrogène est substitué par un résidu C^2H^5. Ces deux acides devraient donc avoir les mêmes fonctions chimiques; ce qui n'est pas. L'acide benzyltartronique, chauffé de 160°-180°, se scinde en CO^2 et acide phényllactique

$$C^6H^5CH^2 - \underset{OH}{\overset{H}{C}} - COOH;$$

tandis que notre acide reconstitue, vers 140°-150°, de l'acide benzylidenmalonique ou deux atomes de carbone échangent une double atomicité.

Il nous paraît suffisamment établi, par les propriétés du produit d'addition de l'alcool à l'acide benzylidenmalonique, et par leur analogie avec celui de l'alcool au cyanure d'allyle, que, dans la saponification du benzylidenmalonate d'éthyle par la potasse alcoolique, l'*alcool se combine* au produit de la saponification; que par l'introduction de la molécule d'alcool dans la molécule de l'acide benzylidenmalonique, la double union des deux atomes de carbone se résout en une simple et que les deux atomicités libres se saturent par un atome d'hydrogène et un groupe $C^2H^5.O$.

Nous avons vu, plus haut, qu'indépendamment du sel de potassium cristallisé dont il vient d'être question, il se forme dans la saponification par la potasse alcoolique, un sel de potassium soluble dans l'alcool. La solution alcoolique de ce sel l'abandonne après évaporation à la température ordinaire, sous forme d'un

sirop épais, à réaction neutre. A l'exsiccateur ce sirop se transforme lentement en une masse cristalline blanche.

Celle-ci est facilement soluble dans l'alcool chaud et l'alcool froid. On peut mettre cette propriété à profit pour la débarrasser des sels insolubles (benzylidenmalonate de potassium).

L'addition d'acide chlorhydrique à une solution aqueuse de ce sel provoque la précipitation d'un acide sous forme de gouttelettes huileuses, que l'éther enlève facilement. La solution éthérée de cet acide, évaporée, laisse comme résidu un sirop de couleur jaune-clair, qui cristallise petit à petit à l'exsiccateur.

Cet acide est *soluble dans le chloroforme,* ce qui le différencie de l'acide benzylidenmalonique. L'ether de pétrole le précipite de sa solution chloroformique en petits prismes, fondant à 91°-92°.

L'analyse du sel d'argent de cet acide a fourni 33,5 °/₀ d'argent métallique.

La formule

$$C^6H^5 - CH = \underset{\displaystyle COOC^2H^5.}{\overset{\displaystyle COOAg}{\overset{|}{\underset{|}{C}}}}$$

exige 33,03. Ces chiffres concordent suffisamment.

Le sel est donc du benzylidenmalonate d'éthyle et d'argent.

7° *Action de l'acide malonique sur l'aldéhyde benzoïque en présence de l'anhydride acétique.*

5 grammes de chacun de ces corps sont chauffés en tubes scellés au bain-marie pendant dix heures. Il y a scission de CO^2 dans l'acide malonique, ce qui est décelé par la pression considérable que l'on observe à l'ouverture du tube. Par refroidissement le liquide se prend en un magma de cristaux, que l'addition d'eau ne fait qu'augmenter. Le contenu du tube est versé dans une petite quantité d'eau et le tout chauffé au bain-marie jusqu'à dis-

solution du précipité cristallin. On filtre bouillant et la liqueur par refroidissement laisse déposer des paillettes nacrées. Ces cristaux fondent à 132°, ils donnent un précipité couleur chair avec les solutions de chlorure ferrique. Ils ne sont autre chose que de l'acide cinnamique pur, et la réaction s'accomplit comme l'indique l'équation :

$$\underset{\text{aldéhyde benzoïque}}{C^6H^5CH\boxed{O + H^2}}\underset{\text{ac. malonique}}{\overset{COOH}{\underset{COOH}{C}}} = \underset{\text{ac. cinnamique.}}{C^6H^5CH = CH - CCOH} + CO^2 + H^2O.$$

La formation d'acide cinnamique correspond entièrement à celle de l'acide crotonique dans la synthèse analogue instituée avec l'aldéhyde acétique.

Les cristaux obtenus sont facilement solubles dans le benzol, preuve de l'absence d'acide benzylidenmalonique.

Des recherches faites à basse température pour établir si dans cette réaction il ne se forme point d'abord de l'acide benzylidenmalonique qui, chauffé à 100° en présence de l'acide acétique formé, se décomposerait en CO^2 et acide cinnamique, n'ont donné que des résultats négatifs.

Je tiens, pour finir, à exprimer ici mes plus sincères remerciements à M. le professeur Kekulé et à M. Claisen, pour l'appui qu'ils m'ont prêté par leurs conseils dans le cours de ce travail.

Bonn, le 15 mars 1882.

ESSAI

DE

PHYSIQUE COMPARÉE

PAR

M. P. DE HEEN.

MÉMOIRE

en réponse à la question de concours pour 1882 :

« ON DEMANDE DE COMPLÉTER PAR DES EXPÉRIENCES NOUVELLES, L'ÉTAT DE NOS CONNAISSANCES SUR LES RELATIONS QUI EXISTENT ENTRE LES PROPRIÉTÉS PHYSIQUES ET LES PROPRIÉTÉS CHIMIQUES DES CORPS SIMPLES ET DES CORPS COMPOSÉS. »

Devise : *Felix qui potuit rerum cognoscere causas.*

(Couronné par la Classe des sciences dans la séance du 16 décembre 1882.)

INTRODUCTION.

Jusqu'ici la physique s'est trouvée divisée en deux parties distinctes : l'une appelée *physique expérimentale* ayant pour objet l'observation des faits, l'autre appelée *physique mathématique* ayant pour but la détermination par voie d'analyse des relations qui existent entre les grandeurs obtenues par l'expérience. Malheureusement l'état actuel de nos connaissances ne nous permet pas d'arriver par cette voie à toutes les conclusions auxquelles les faits acquis pourraient nous conduire. Il importe donc d'avoir recours à une autre méthode, à la synthèse.

Nous voudrions mettre en évidence combien il est utile de comparer entre elles soit les propriétés physiques des divers corps de la nature, soit les grandeurs qui peuvent être obtenues en comparant d'une manière rationnelle deux ou plusieurs propriétés physiques d'un même corps, grandeurs qui doivent être considérées comme des propriétés nouvelles.

Depuis longtemps les physiciens allemands ont désigné sous le nom de *Physicalische-Chemie* tout un ordre de recherches faites dans cette direction. Nous n'aurions pas donné un autre nom aux études qui vont nous occuper si nous n'avions reconnu que cette science embrasse un cadre trop large, comprenant non seulement les travaux dont nous venons de parler mais encore ceux qui ont simplement pour but la détermination des propriétés physiques des corps de la nature, sans chercher à établir aucune espèce de comparaison. Au contraire,

la *physique comparée* aura exclusivement pour but d'*établir les relations qui peuvent exister entre les différents corps de la nature, en comparant les valeurs qu'il faut attribuer à leurs propriétés physiques.*

Ayant justifié le titre que nous avons donné à ce travail, nous allons exposer avec assez de détails la manière dont nous pensons devoir interpréter la question posée par l'Académie. Il sera facile de reconnaître que cette question embrasse précisément la science dont nous venons d'esquisser les contours.

Rappelons d'abord les définitions conventionnelles des propriétés physiques et des propriétés chimiques. Jusqu'à présent on a donné le nom de propriété physique à toute propriété qui peut être observée sans altérer la matière qu'on examine, et le nom de propriété chimique à toute propriété qui ne peut être constatée qu'en altérant la matière sur laquelle on opère.

M. Mendeleeff propose une autre définition. Il appelle propriété physique toute propriété mesurable et proprité chimique toute propriété qui ne l'est pas. Ces dernières n'étant pas susceptibles de mesures exactes ne peuvent donc à elles seules servir de bases à des considérations théoriques.

L'établissement de groupes naturels fournit l'occasion de comparer les propriétés physiques aux propriétés chimiques.

C'est à M. Dumas que nous devons l'un des principaux essais de classification rationnelle des corps simples. Il partage les métalloïdes en groupes ou familles comprenant des éléments semblables par la constitution de leurs composés. Au fond, la base de cette classification est l'atomicité. C'est, en effet, la faculté de combinaison qui détermine la forme générale des composés.

Les métaux peuvent être partagés en groupes analogues à ceux que M. Dumas a établis pour les métalloïdes. Mais ici on rencontre des difficultés beaucoup plus grandes. D'un côté un grand nombre de combinaisons métalliques sont imparfaitement connues; d'un autre côté il existe un certain nombre de métaux qui présentent un cachet d'individualité marquée, ils présentent des points de ressemblance avec des métaux

qui eux-mêmes sont dissemblables et servent en quelque sorte de lien entre différents groupes de métaux. De là l'impossibilité d'établir avec un certain degré de certitude une classification rationnelle de ces corps en familles naturelles. Remarquons de plus que si, comme on l'a fait, on prend la valeur de l'atomicité comme l'une des principales bases de classification, on se trouve embarrassé par ce fait qu'elle peut être variable pour un même corps. Afin d'éluder cette difficulté on s'est rallié à l'opinion qu'il ne faut considérer que les valeurs de l'atomicité correspondant aux combinaisons les plus stables. On a ensuite fait cette remarque intéressante que l'atomicité s'accroît toujours de deux unités, de telle sorte qu'un élément d'atomicité paire conserve ce caractère dans toutes ses combinaisons, et qu'il en est de même pour des éléments d'atomicité impaire. L'azote fait cependant exception à cet égard, car, étant un élément d'atomicité impaire, il manifeste deux atomicités dans le bioxyde.

Je crois inutile d'entrer ici dans plus de développements concernant cette méthode, parce que nous devons à M. Mendeleeff une manière de procéder beaucoup plus sûre et donnant lieu à des rapprochements du plus grand intérêt. Disons cependant que, sauf de rares exceptions, les résultats obtenus par cette dernière méthode sont concordants avec ceux fournis par la méthode que nous venons d'examiner.

M. Mendeleeff rapproche tous les éléments d'après la grandeur de leurs poids atomiques; il les dispose de plus en séries de sept termes, comme l'indique le tableau ci-après.

Les corps simples étant ainsi disposés, on remarque que les propriétés se modifient de la même manière quand on va de la gauche vers la droite. L'atomicité est généralement la même pour les groupes verticaux, et elle va en croissant régulièrement quand on passe de l'une à l'autre extrémité d'une série horizontale.

Au commencement des séries se rencontrent les corps à caractère métallique, à la fin les représentants des métalloïdes. Les premiers possèdent des propriétés basiques, les derniers

Séries.	Groupe I. R_2O	Groupe II. RO	Groupe III. R_2O_3	Groupe IV. RH^4 RO_2	Groupe V. RH_3 R_2O_5	Groupe VI. RH_2 RO_3	Groupe VII. RH R_2O_7		
1	H	»	»	»	»	»	»		
2	Li = 7	Be = 9,4	Bo = 11	C = 12	N = 14	O = 16	Fl = 19		
3	Na = 23	Mg = 24	Al = 27,3	Si = 28	Ph = 31	S = 32	Cl = 35,5		
4	K = 39	Ca = 40	— = 44	Ti = 48	V = 51	Cr = 52	Mn = 55	Fe = 56 Ni = 59	Co = 59 Cu = 63
5	Cu = 63	Zn = 65	Ga = 68	— = 72	As = 75	Se = 78	Br = 80		
6	Rb = 85	Sr = 87	Yt = 88	Zr = 90	Nb = 94	Mo = 96	— = 100	Ru = 104 Pd = 106	Rh = 104 Ag = 108
7	Ag = 108	Cd = 112	In = 113	Sn = 118	Sb = 122	Te = 125	I = 127		
8	Cs = 133	Ba = 137	Di = 138	Ce = 140	»	»	»		
9	»	»	»	»	»	»	»		
10	»	»	Er = 178	La? = 180	Ta = 182	W = 184	»	Os = 195 Pt = 198	Ir = 197 Au = 199
11	Au = 199	Hg = 200	Tl = 204	Pb = 207	Bi = 208	»	»		
12	»	»	»	Th = 231	»	Ur = 240	»		

des propriétés acides; les corps du milieu ont des propriétés intermédiaires.

Mais il importe de remarquer qu'il existe généralement entre les membres correspondants des séries paires et impaires une différence très sensible, tandis que les membres des séries impaires ou des séries paires présentent entre eux les plus grandes analogies.

Remarquons cependant que tous les éléments ne peuvent être rangés dans cette classification : c'est ainsi que Fe, Co, Ni viennent se ranger entre Cr et Mn d'une part et Zn et Cu d'autre part; de même Ru, Rh et Pd suivent la sixième série et Os, Ir et Pt la dixième.

Faisons encore les remarques suivantes :

Le caractère métallique apparaît davantage dans les membres des séries paires, tandis que les membres correspondants des séries impaires possèdent plutôt des propriétés acides.

Dans chaque série paire du premier groupe au septième, on remarque un accroissement de la quantité d'oxygène qui peut entrer en combinaison avec un élément.

Les membres des séries paires ne fournissent point que l'on sache, comme les membres correspondants des séries impaires, des combinaisons hydrogénées, ni des combinaisons métallo-organiques volatiles. Cependant il pourrait sembler que l'établissement de la seconde série contredise la division générale en séries paires et impaires, car les membres de cette série paire possèdent des propriétés acides et donnent des combinaisons hydrogénées et métallo-organiques. Mais il faut observer pour cette série : 1° qu'il ne s'y rattache pas de série transitoire; 2° que la différence entre les poids des éléments de cette série et les poids atomiques correspondant à la série suivante est seulement 16, contrairement à ce qui a lieu pour les autres séries. Donc, puisqu'il existe une autre différence entre les poids atomiques, il n'est pas étonnant qu'il se manifeste là quelques anomalies. En raison de ces différences observées, l'auteur désigne les membres de cette série sous le nom d'*éléments typiques*.

Toutes ces considérations permettent de conclure que *les propriétés des corps simples, la constitution de leurs combinaisons, ainsi que les propriétés de ces dernières, sont des fonctions périodiques des poids atomiques des éléments.*

La position d'un élément B dans le système est déterminée par la série et par le groupe auxquels cet élément appartient, par conséquent, par les éléments X et Y qui se trouvent à côté de lui, les uns en avant, les autres en arrière, dans la même série, ainsi que par deux éléments du même groupe. On peut donc, pour trouver les propriétés de combinaisons analogues, établir des proportions et déterminer les propriétés de tous les éléments qui sont à proprement parler dans une dépendance intime et mutuelle. L'auteur appelle *atomanalogie* d'un élément le rapport qui relie cet élément aux éléments voisins; ainsi As et Br, S et Te sont les analogues atomiques de Se, dont le poids atomique possède la valeur

$$78 = \frac{75 + 80 + 32 + 125}{4}.$$

Ceci permet de déterminer les propriétés d'éléments inconnus dont on connaît les atomanalogues. L'auteur désigne sous le nom d'analogue inférieur, le plus proche des éléments pairs ou impairs du même groupe en faisant précéder ce mot d'un nom de nombre sanscrit (eka, dui, tri, tschatour, etc.). Si Nb n'était pas connu, ce serait l'ékavanadium.

Supposons, par exemple, qu'il s'agisse de déterminer les propriétés de l'élément inconnu l'*ékabore,* appartenant à la quatrième série et au troisième groupe. L'oxyde doit avoir la composition Eb_2O_3 et ne doit pas avoir de propriétés nettement prononcées, il formera la transition de CaO à TiO_2. Cet oxyde, en ses propriétés, doit être à Al_2O_3 ce que CaO est à MgO ou TiO_2 à SiO_2. Le sulfate ne sera pas aussi facilement soluble que le sulfate d'alumine, parce que le sulfate de calcium est plus difficilement soluble que le sulfate de magnésium. La base fournie par Ca étant plus faible que celle fournie par Na et en même temps TiO_2 étant une base moins énergique que

Al_2O_3, Eb_2O_3 sera plus faible que MgO ; Eb_2O_3 occupera donc sous beaucoup de rapports le milieu entre Al_2O_3 et MgO. L'oxyde d'ékabore sera insoluble dans les alcalis, le carbonate sera insoluble dans l'eau et il sera précipité à l'état de sel basique. Les sels seront incolores et donneront des précipités gelatineux avec KHO, K_2CO_3, Na_2HPhO_4, etc. Le sulfate de potassium donnera avec le sulfate d'ékabore un sel double; $EbCl_3$ sera volatil ; Eb_2Cl_6 et les molécules supérieures ne le seront pas.

Il nous suffit de citer cet exemple afin de montrer combien ces déductions théoriques faciliteront la recherche de nouveaux corps simples.

M. Mendeleeff applique enfin sa loi à la détermination des poids atomiques d'éléments peu étudiés, et termine son mémoire par des considérations sur l'atomicité. Tel est le résumé de ses remarquables travaux.

Ces choses étant établies, il sera facile de répondre à la première partie de la question posée par l'Académie. Il y aura lieu de rechercher si les groupes formés de corps ayant des propriétés chimiques semblables sont aussi doués de propriétés physiques semblables, ou encore si l'ensemble de plusieurs propriétés physiques donne lieu à des relations spéciales pour chaque groupe.

En ce qui concerne la seconde partie de la question, celle qui s'occupe des corps composés, elle ne constitue pour ainsi dire qu'un parallèle et une confirmation de l'étude précédente. Ainsi, par exemple, le silicium, le carbone, l'étain et le titane appartiennent au même groupe naturel, c'est-à-dire qu'ils présentent des propriétés chimiques semblables; il y aura donc lieu de rechercher, pour ce qui concerne la première partie, si les propriétés physiques de ces corps présentent entre elles des relations, et pour la seconde partie, s'il existe des relations semblables pour les combinaisons de ces corps avec un même métalloïde ou avec un même radical.

Enfin, la chimie organique nous ouvre un champ de recherches plus vaste encore que la chimie inorganique. Son

étude au point de vue de la question qui nous occupe peut se diviser en deux parties : l'une qui s'y rattache directement, l'autre qui s'y rattache d'une manière secondaire ou indirecte. En effet, si nous considérons une série homologue, les caractères chimiques de tous les corps qui s'y rattachent, sauf la variation du poids moléculaire, sont généralement semblables ; la comparaison des caractères physiques de ces corps ne touche donc pas la question aussi directement que nous le voudrions ; mais, quoi qu'il en soit, cette comparaison nous procure des caractères particuliers, propres à certaines séries, et il devient dès lors important d'étudier la manière dont se transforment ces caractères lorsqu'on passe de l'une à l'autre. Les résultats de cette comparaison rentrent ainsi dans notre travail. Disons aussi que même les termes d'une série homologue ne jouissent pas toujours de caractères chimiques semblables ; on sait, par exemple, que l'acide acétique anhydre ne rougit pas le papier de tournesol.

L'étude des relations qui subsistent entre les corps appartenant à une même série homologue peut encore déterminer jusqu'à un certain point les relations qui doivent exister entre les propriétés des corps simples appartenant à un même groupe chimique, corps qui sont même regardés par certains chimistes non comme des radicaux indécomposables mais simplement comme des radicaux indécomposés.

Ainsi, en résumé, il s'agit de comparer surtout :

1° Les corps isomères, qui eux-mêmes se divisent en deux classes : ceux qui ne varient que par la constitution du radical et ceux qui varient par la nature des radicaux mis en présence ;

2° Les corps qui ne diffèrent entre eux que par la substitution *dans le radical* d'un ou plusieurs atomes d'une autre substance ;

3° Les corps dont le radical reste intact, mais pour lesquels le métalloïde ou le radical négatif, auquel ils se trouvent combinés, varie.

En terminant cette introduction, nous croyons utile d'infor-

mer le lecteur que la partie concernant l'historique de la question renfermera un résumé des travaux dont la connaissance est nécessaire pour l'intelligence de nos recherches originales, ces recherches étant exécutées en comparant soit les faits observés par divers auteurs, soit les faits observés par nous. Déjà ainsi nous remplirions rigoureusement les conditions établies par le texte de la question. Cependant, eu égard au titre que nous avons donné à ce travail, nous avons cru indispensable de signaler des relations qui se rattachent trop intimement à la *Physique comparée* pour pouvoir être passées sous silence. Nous ajoutons, afin qu'on ne puisse nous accuser d'être incomplet, qu'en dehors du cadre que nous venons de tracer, il existe de nombreux travaux renfermant des faits ayant une importance scientifique considérable; mais leur comparaison n'ayant jusqu'ici donné lieu à la découverte d'aucune relation, nous avons cru pouvoir les passer sous silence.

ESSAI

DE

PHYSIQUE COMPARÉE.

CHAPITRE I.

CHALEUR SPÉCIFIQUE.

La plus remarquable des lois se rattachant à la *physique comparée*, est sans contredit celle qui fut découverte en 1819 par Dulong et Petit. Elle tend à établir que pour élever d'un certain nombre de degrés la température d'un nombre déterminé d'atomes, il faut fournir toujours la même quantité de chaleur.

Elle a contribué à raffermir l'une des plus belles conceptions de la science moderne, la notion de l'atome chimique. Nous pourrions nous étendre à ce sujet dans des développements considérables si, une étude originale étant le principal but que nous poursuivons, nous ne craignions d'abuser de la patience du lecteur en répétant des idées émises bien des fois avec plus d'autorité. Du reste, la discussion que nous allons

entreprendre mettra suffisamment en lumière toutes les conséquences en faveur de la théorie atomique.

Cette loi, qui à l'origine de sa découverte n'était contredite par aucun fait d'observation, devint l'objet de vives discussions alors que les recherches de Régnault eurent révélé certaines anomalies. A partir de ce moment les uns la nièrent d'une manière absolue, tandis que d'autres furent poussés à émettre quantité d'hypothèses que l'observation des faits ne pouvait ni confirmer ni renverser. Actuellement, une brillante conception déjà émise en 1850 par Clausius et reprise plus tard par Hirn, est venue jeter un jour nouveau sur la question qui nous occupe, donnant à la loi un caractère de généralité qu'elle était loin de posséder. Les idées de ces physiciens aujourd'hui admises par les principaux maîtres de la science nous semblent aussi celles qu'il importe de soutenir, parce qu'elles nous permettront de découvrir des faits qui par contre-coup constitueront un argument puissant en leur faveur.

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, la loi de Dulong et Petit peut s'énoncer comme suit : *Pour élever d'une même quantité la température d'un nombre déterminé d'atomes, il faut fournir toujours la même quantité de chaleur.*

Il vient naturellement à l'esprit du chercheur de se demander à quelle chaleur spécifique il importe de s'adresser pour établir cette loi. En effet, cette quantité varie souvent notablement, non seulement avec la température, mais encore avec l'état physique de la substance que l'on considère. Cette difficulté se trouve aplanie si l'on se rappelle qu'ici comme pour toutes les recherches qui doivent se faire par comparaison il importe de ne mettre en regard que des quantités parfaitement définies. Il résulte des travaux de M. Clausius que la chaleur spécifique d'un corps se compose de deux parties distinctes, l'une destinée à élever la température, l'autre destinée à exécuter des travaux externes et internes. Or, d'après l'énoncé, il importe de ne considérer que des quantités de chaleur exclusivement employées à élever la température, et non celles qui seraient

utilisées à exécuter des travaux. Il n'y a que les gaz qui puissent nous permettre d'espérer la réalisation de cette condition.

Nous allons examiner de quelle manière on peut éliminer les travaux externes et reconnaître si les travaux internes sont nuls ou négligeables, la détermination de ces derniers étant impossible *à priori* dans l'état actuel de la science.

Soit G le travail extérieur ou, en d'autres termes, le travail effectué par suite de la dilatation du gaz comprimé à une pression correspondant à celle de l'atmosphère, ce qui est le cas dans les expériences qui ont pour but la détermination de la chaleur spécifique de ces corps; soit encore E l'équivalent mécanique de la chaleur, α le coefficient de dilatation, p la pression de l'atmosphère et v le volume à 0° d'une molécule d'hydrogène gazeuse. D'après la loi d'Avogadro et d'Ampère, cette molécule est composée de deux atomes et nous pouvons les représenter par 2 grammes de gaz auxquels correspond un volume égal à 22,32 litres, à la température 0°.

Nous avons donc :

$$G = \frac{\alpha p v}{E}$$

ou

$$G = \frac{10335 \times 22.32}{425 \times 273} = 1{,}988,$$

soit 2 en chiffres ronds, valeur qui est indépendante de la pression et de la température.

Si nous considérons des gaz chez lesquels le travail interne est nul, nous aurons :

$$K = C - G,$$

C désignant la chaleur spécifique à pression constante et K la capacité calorifique absolue, c'est-à-dire la chaleur spécifique à pression constante débarrassée de tout travail externe ou interne; elle correspond dans ce cas à la chaleur spécifique à volume constant.

Telles sont les quantités parfaitement définies qui peuvent être comparées. En jetant un coup d'œil sur les valeurs réunies dans le tableau (page 23), on constate que pour les gaz simples H_2, O_2, Az_2 pour lesquels nous avons cru pouvoir admettre des travaux internes nuls, la loi de Dulong se trouve parfaitement vérifiée, tandis que pour le chlore et pour le brome et pour l'iode on constate des anomalies qui révèlent l'existence de travaux internes déjà considérables.

Nous venons de voir que C—K est égal à 2 pour tous les gaz à travaux internes nuls. Pour ceux dont la molécule est formée par la soudure de deux atomes, la chaleur moléculaire à pression constante C se trouve être égale à 6,83, et la chaleur moléculaire à volume constant (supposée ici égale à K) sera 4,83, d'où $\frac{C}{K} = 1,41$; enfin la chaleur atomique est égale à $2,415 = \frac{4,83}{2}$.

L'exactitude de la valeur du rapport existant entre la chaleur spécifique à pression constante et la chaleur spécifique à volume constant a été vérifiée par les mesures de la vitesse du son et aussi par la *chaleur latente de dilatation*, comme l'a fait M. Masson.

Nous avons examiné jusqu'ici les gaz simples. Avant de poursuivre il importe d'énoncer la loi de Westyn régissant les substances composées et qui, pour les mêmes raisons que celles formulées précédemment, ne peut se vérifier rigoureusement qu'à l'aide de gaz à travaux internes nuls. Cette loi peut s'exprimer en disant que *la chaleur moléculaire d'un composé est égale à la somme des chaleurs des atomes composants* ou, en d'autres termes, que ceux-ci se comportent comme s'ils étaient simplement mélangés. Si donc on admet que la chaleur atomique débarrassée de tout travail est égale à 2,4 (les travaux concernant la vapeur de mercure nous permettront de démontrer qu'il en est ainsi), le *travail moléculaire* sera représenté par la formule C — 2,4n, et le travail moléculaire, abstraction faite du travail extérieur, sera : C — 2,4n — 2. La loi de Westyn peut encore se formuler en disant que *la chaleur de l'atome moyen est une constante pour tous les corps*. L'atome moyen n'étant

autre chose que le poids moléculaire divisé par le nombre d'atomes [1].

L'exactitude de cette loi se trouve parfaitement vérifiée pour les trois gaz acide chlorhydrique, bioxyde d'azote et oxyde de carbone qui se forment sans condensation et pour lesquels les travaux internes peuvent être considérés comme sensiblement nuls. Pour ces gaz comme pour les précédents, le rapport des deux chaleurs spécifiques à pression constante et à volume constant peut être considéré comme se confondant avec la valeur calculée 1,41 ; c'est du reste ce qui a été vérifié pour l'oxyde de carbone. Voici la méthode qui permet de calculer ce rapport dans les différents cas.

Si l'on désigne toujours par C la chaleur spécifique moléculaire ou, en d'autres termes, la chaleur spécifique à pression constante et à volumes égaux, ce rapport sera égal à

$$\text{(I)} \qquad \frac{C}{C-2} \quad \text{ou encore} \quad \frac{K+2}{K},$$

si l'on considère comme nuls les travaux internes ; si maintenant nous admettons les lois de Dulong et de Westyn, cette

[1] Soient en effet K_t la capacité absolue d'un composé quelconque, a_0 a_1 a_2 les poids atomiques des éléments composants, $n_0 + n_1 + n_2 \ldots = N$ le nombre relatif des atomes, et soit $aK = 2{,}4$ le produit du poids atomique d'un élément quelconque par sa capacité absolue.

On a :

$$aK =: \frac{K_t(a_0 n_0 + a_1 n_1 + a_2 n_2 \cdots)}{n_0 + n_1 + n_2} + \frac{K_t(a_0 n_0 + a_1 n_1 + a_2 n_2 \cdots)}{N} = 2{,}4.$$

En effet, nous avons

$$aK = a_0 K_t = a_1 K_t = a_2 K_t \cdots$$

De telle sorte que le terme

$$\frac{a_0 n_0 + a_1 n_1 + a_2 n_2 \cdots}{N}$$

étant désigné sous le nom de poids atomique moyen, la proposition se trouve démontrée.

valeur pourra s'écrire sous la forme

$$\text{(II)} \qquad \frac{2,4n + 2}{2,4n} = 1 + \frac{1}{1,2n},$$

n désignant le nombre d'atomes contenus dans la molécule et 2,4 la chaleur atomique admise.

Si l'on pose $n = 2$ comme cela a été le cas pour tous les gaz que nous avons examinés jusqu'ici, cette valeur se trouve être égale à 1,41 ; si $n = 1$, ce qui se présente pour la vapeur de mercure, on trouve 1,67. Ce rapport a été vérifié par les expériences de MM. Kundt et Warburg sur la vitesse du son dans cette vapeur.

Au sujet de la vapeur de mercure il y a lieu de faire une remarque importante. Il semble assez naturel d'admettre que, contrairement à ce que nous avons supposé d'abord, le travail interne ne puisse être complètement nul que pour les gaz constitués comme elle d'atomes complètement isolés, n'ayant pas d'action sensible les uns sur les autres. Au contraire, pour les gaz dont la molécule est formée de deux atomes on peut croire qu'il s'effectue un certain travail que nous désignerons sous le nom de *chaleur latente de dissociation* tendant à écarter les uns des autres les atomes constituant la molécule, jusqu'au moment où l'éloignement devient tel que la dissociation en est la conséquence. Cependant rien de semblable ne se manifeste d'une manière sensible pour l'hydrogène, l'oxygène et l'azote, du moins entre les limites des températures où les observations ont été faites (0°-300°). En effet, s'il en avait été ainsi, la formule

$$\frac{2,4n + 2}{2,4n}$$

n'aurait pas donné pour $n = 1$ la valeur 1,67, obtenue par le calcul et par l'expérience pour la vapeur monoatomique du mercure ; car si la chaleur atomique (2,4), obtenue pour l'hydrogène, avait renfermé un travail, la valeur 2,4 eût été trop forte. Il est fort probable que les anomalies observées

pour le chlore, pour le brome et pour l'iode sont précisément dues à ce que ces travaux ne sont pas nuls. Cette manière de voir doit nous faire supposer qu'elles disparaîtraient si l'on opérait à des températures extrêmement élevées alors que la dissociation complète se serait produite.

Pour le chlore, d'après M. Meyer (1), la dissociation s'opère déjà à des températures que l'on peut produire; pour l'iode elle commence à s'effectuer vers 650°. Par contre, pour l'hydrogène, pour l'oxygène et pour l'azote, on pouvait prévoir que leur dissociation ne pourrait s'exécuter qu'à des températures actuellement inconnues, les travaux tendant à la réaliser ayant été eux-mêmes trouvés nuls. Cependant il est possible et même probable qu'à des températures élevées, ceux-ci commenceraient à se manifester, contrairement à ce qui peut avoir lieu pour les gaz monoatomiques.

En résumé, voici la suite des variations que subira la chaleur spécifique d'un gaz polyatomique avec la température. Si l'on opère à une température assez basse pour qu'on puisse considérer comme nuls les travaux *tendant* à produire une dissociation, la chaleur spécifique atomique se confondra avec le chiffre théorique 2,4, impliquant un travail interne nul. Mais si l'on vient à élever la température de telle sorte que la *chaleur latente de dissociation* ne doive plus être considérée comme nulle, il n'en sera plus ainsi, et la chaleur atomique excédera le chiffre théorique. Enfin, lorsque la dissociation sera complètement effectuée, les travaux internes redeviendront nuls, et la chaleur spécifique sera ce qu'elle était à l'origine.

Cette prévision que la chaleur spécifique d'un gaz doit diminuer avec la température pour passer de la deuxième à la dernière phase a pu paraître jusqu'ici étrange, car aucun fait dans la science ne confirmait cette hypothèse, lorsque tout dernièrement MM. Berthelot et Ogier (2) constatèrent que le gaz hypo-

(1) *Berichte des Chemischen Gesellschaft*, t. XII, p. 1426, 1879.

(2) *Comptes rendus de l'Académie des sciences de Paris*, séance du 3 avril 1882.

azotique présente une chaleur spécifique plus faible pour des températures comprises entre 100° et 200° que pour celles comprises entre 26° et 100°. Or ceci est une conséquence nécessaire des idées que nous venons de développer, car M. Mueller (1) d'une part, MM. Playfair et Wanklyn (2) d'autre part, ont reconnu que la densité de vapeur de ce gaz, prise à une température peu élevée, se rapproche de celle qui correspond à la molécule polymérisée Az_2O_4, alors que par suite d'un accroissement de température cette molécule se dissocie à tel point que vers 80° déjà, la densité de vapeur se rapproche de celle qui correspond à la molécule simple AzO_2.

Nos prévisions se trouvent encore mises en évidence par les belles expériences de MM. Mallard et Lechatelier (3). Ces physiciens ont déterminé dans de vastes limites les variations que subit la chaleur spécifique avec la température. Ils ont opéré sur l'acide carbonique, gaz qui, comme on le sait, se dissocie à une température élevée. A cet effet ils ont introduit dans un cylindre résistant, un mélange en diverses proportions de gaz explosif et de gaz dont ils voulaient déterminer la chaleur spécifique; la pression qui suivait la détonation indiquait la température du mélange, et celle-ci permettait ensuite d'évaluer la chaleur spécifique.

Ils ont obtenu pour l'acide carbonique la formule :

$$C = 6{,}3 + 0{,}00564t - 0{,}000\,00\,108t^2.$$

Ainsi que cela devait avoir lieu, cette formule donne lieu à un maximum au delà duquel s'effectue le passage de la deuxième à la dernière phase, ainsi que cela a lieu pour le gaz hypoazotique. La chaleur spécifique maximum est égale à 13,66, elle correspond à la température de 2611°.

On peut déjà se rendre compte de l'immense importance

(1) *Ann. der Chem. und Pharm.*, t. CXXII, p. 1.

(2) *Proced. Royal Soc. of Edinb.*, t. IV, p 395.

(3) *Comptes rendus de l'Académie des sciences de Paris*, t. XCIII, p. 1014.

que présenterait la détermination de la chaleur spécifique d'un grand nombre de gaz et de vapeurs, prise à haute température, surtout si ces valeurs étaient mises en parallèle avec les densités de vapeur.

On constate que l'absence de travaux internes, vérifiée pour quelques gaz composés formés sans condensation, est loin de se produire généralement. Ainsi pour les gaz formés avec condensation les travaux moléculaires sont tantôt positifs, tantôt négatifs (1) suivant la température que l'on considère. La variabilité de la chaleur spécifique avec ce facteur, indépendamment des faits énoncés plus haut et de l'existence de la loi de Dulong, constitue à elle seule un indice certain de l'existence de la *chaleur latente de dissociation;* en effet, comme nous le verrons, les actions que les molécules exercent les unes sur les autres sont sensiblement nulles, et dans ce cas la chaleur spécifique devrait être constante, si l'on se rapporte à la théorie dynamique des gaz.

En terminant l'exposé de ces idées théoriques, récapitulons la signification des différents rapports des deux chaleurs spécifiques, calculés et observés, qui se trouvent signalés dans le tableau, page 23.

Le rapport calculé à l'aide de la formule I est, comme cela ressort des considérations précédentes, le rapport existant

(1) L'existence de travaux négatifs, qui peut paraître paradoxale *à priori*, est cependant explicable; en effet, on peut remarquer que ceux-ci ont toujours été observés pour les gaz formés avec condensation. Or il n'est pas impossible d'admettre que cet acte ait donné lieu à une accumulation d'énergie *dans la molécule*, énergie qui se trouverait transformée en énergie calorifique lorsqu'on vient à élever la température. Une hypothèse fera comprendre la manière dont les choses peuvent se passer. Supposons que par suite de la condensation les atomes constituant la molécule soient doués d'un mouvement rotatoire très énergique ou encore que la molécule elle-même soit douée de ce mouvement : il en résultera qu'en accroissant la température et par le même fait le nombre des chocs, il faudra fournir une quantité de chaleur moindre que celle qu'il aurait fallu si les molécules n'avaient pas été animées d'un mouvement de rotation.

entre la chaleur spécifique à pression constante et cette chaleur spécifique simplement débarrassée des travaux externes.

La formule II nous fournit le rapport existant entre la chaleur spécifique à pression constante, *telle qu'elle serait si les travaux internes étaient nuls,* et cette même chaleur spécifique débarrassée des travaux externes. Mais si les travaux internes ne sont pas nuls, le terme représenté par 2,4 sera plus grand ou plus petit qu'il ne devrait l'être suivant que ces travaux sont positifs ou négatifs. Il résulte de ceci que dans le premier cas la valeur calculée à l'aide de la formule I sera plus petite que celle trouvée à l'aide de la formule théorique, tandis que l'inverse aura lieu si les travaux sont négatifs.

GAZ.	POIDS moléculaire.	CHALEUR SPÉCIFIQUE moléculaire à pression constante	CHALEUR SPÉCIFIQUE moléculaire à volume constant.		CHALEUR spécifique de l'atome moyen à volume const.	Rapport entre la chaleur spécifique à pression constante et à volume constant.		
			Calculé.	Observé (1).		OBSERVÉ.	CALCULÉ par la formule I	CALCULÉ par la formule II.
1	2	3	4	5	6	7	8	9
H_2	2	6,82	4,82	4,88	2,41	1,396	1,41	1,41
Az_2	28	6,83	4,83	4,86	2,415	1,405	1,41	1,41
O_2	32	6,95	4,95	4,96	2,47	1,400	1,40	1,41
Cl_2	71	8,59	6,59	6,46	3,29	1,336 (Martini.) 1,323 (Strecker.)	1,30	1,41
Br_2	160	8,88	6,88	6,86	3,44	1,293 (Strecker.)	1,29	1,41
Io_2	248	8,65 (Strecker.)	6,65	6,68	3,32	1,294 (Strecker.)	1,300	1,41
Hg_1	200	»	»	»	»	1,67	»	1,67
CO	28	6,86	4,86	4,88	2,43	1,403	1,41	1,41
AzO	30	6,96	4,96	»	2,48	»	1,40	1,41
HCl	36,5	6,75	4,75	»	2,40	»	1,42	1,41
AzO_2	46	17,2 (Berthelot.)	15,2	»	»	»	1,131	1,277
Az_2O	44	8,76 + 0,0055 t	6,76	6,43	2,14	1,311	1,295	1,277
CO_2	44	8,23 + 0,0117 t	6,23	6,01 13,66 (maxim. à 3611)	2,00	1,311 »	1,321 1,146	1,277
CS_2	76	10,00 + 0,0146 t	8,00	»	2,66	»	»	1,277
AzH_3	17	8,51 + 0,0053 t	6,51	6,46	1,61	1,317	1,307	1,208
CH_4	16	9,49 (à 100°)	7,49	7,21	1,44	1,315 (2)	1,267	1,17
C_2H	28	9,42 + 0,0231 t	7,42	7,56	1,26	1,245	1,269	1,14

(1) En prenant pour déterminer ces valeurs le rapport observé entre les deux chaleurs spécifiques (colonne 7). La valeur 13,66 attribuée à l'acide carbonique a été observée directement.

(2) Cette valeur ne s'accorde pas bien avec celle de la colonne suivante parce que la chaleur spécifique a été *mesurée* à une température plus élevée que celle à laquelle le rapport des deux chaleurs spécifiques a été *déterminé*.

Enfin, le rapport trouvé par l'expérience indique le rapport existant entre la chaleur spécifique à pression constante et cette chaleur spécifique débarrassée : 1° des travaux externes, 2° de la *chaleur latente de dilatation due aux attractions réciproques des* MOLÉCULES. Cette chaleur latente représente une partie des travaux internes, mais ne tient pas compte des travaux intra-moléculaires auxquels nous avons donné le nom de *chaleur latente de dissociation*. En effet, la *chaleur latente de dilatation* peut s'exprimer par le rapport de $\frac{M}{a}$, M étant la quantité de chaleur qu'il faut communiquer à l'unité du poids de gaz pour maintenir constante sa température, tandis que son volume passe de v à v + u. Cela étant, on conçoit aisément que ce rapport ne peut servir à apprécier que des travaux extérieurs et des actions que les molécules exercent les unes sur les autres, mais qu'il ne tient pas compte des travaux qui s'accomplissent au sein même des molécules dont le volume est négligeable par rapport au volume total.

Si nous comparons à ce point de vue les gaz pour lesquels ces éléments sont déterminés, nous trouvons que la chaleur latente de dilatation due aux attractions réciproques des molécules peut être considérée comme négligeable, ainsi que l'indique la concordance des rapports calculés à l'aide de la formule I, avec les rapports observés.

Si les phénomènes présentent déjà une telle complication pour les gaz formés avec condensation, on doit s'attendre à rencontrer des difficultés plus grandes encore en étudiant les liquides, substances pour lesquelles les actions moléculaires sont loin d'être négligeables. Mais il devient d'autre part plus aisé d'opérer sur un grand nombre de corps. Dans ces conditions, on peut considérer comme probable que ces observations donneront lieu, sinon à des conclusions générales, du moins à quelques conclusions particulières dont l'intérêt est encore considérable.

Ce sont ces considérations qui nous ont décidé à faire une étude assez étendue des liquides. Nous ajouterons que ces

observations semblent avoir assez peu préoccupé les savants, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre en consultant le tableau consigné dans la mécanique chimique de M. Berthelot (1), qui renferme à peu près toutes les données obtenues jusqu'à ce jour.

Ainsi qu'on devait le prévoir en se rapportant à ce qui a été dit lorsque nous nous sommes occupé des gaz formés avec condensation, la valeur de la chaleur spécifique des liquides éprouve de grandes variations avec la température, et sous ce rapport ces gaz peuvent être assimilés aux liquides, comme le dit très bien M. Berthelot. Afin de montrer cette variabilité, citons à titre d'exemple les valeurs de la chaleur spécifique élémentaire $\frac{dQ}{dt}$ que Régnault a obtenues en opérant sur l'alcool.

Températures.	Valeurs de $\frac{dQ}{dt}$
—	—
$-20°$	0,505
0	0,547
$+20$	0,549
$+60$	0,705
$+80$	0,769

Il est assez probable que ce fait constitue la raison pour laquelle les observateurs n'ont pas cru devoir multiplier ces éléments, leur variabilité ne permettant pas d'espérer la découverte d'une loi aussi rigoureuse que celle qu'il serait possible de constater en opérant sur des corps qui ne présentent pas ce caractère. Cependant il nous a paru utile de tenter un effort, à la condition toutefois de ne comparer que *les chaleurs spécifiques prises entre les mêmes limites de température*, ce qu'il est impossible de réaliser à l'aide des données actuelles. Dans ces conditions, la découverte de quelque régularité ou même d'une relation numérique ne nous semble pas impossible. On verra jusqu'à quel point ces prévisions se sont réalisées.

(1) *Essai de mécanique chimique*, t. I, p. 462.

Nous nous sommes servi, pour nos observations, de la méthode des mélanges.

Voici les deux procédés que nous avons suivis pour son application :

1re *Méthode.* — Notre appareil est en principe celui qui a été utilisé par Régnault. Il se compose d'une étuve en fer-blanc entourée d'une seconde enveloppe de même métal qui a pour but d'atténuer le rayonnement vers l'extérieur et d'empêcher ainsi un refroidissement rapide après la suppression de la source de chaleur. Cette étuve renferme une éprouvette en verre mince de 11 millimètres de diamètre, pouvant contenir environ 20 centimètres cubes; à sa partie inférieure se trouve un robinet que l'on peut manœuvrer de l'extérieur; à sa partie supérieure l'éprouvette est munie d'un bouchon qui laisse passer un tube en verre prolongé par un tuyau en caoutchouc; ce tube permet d'exercer une certaine pression sur le liquide au moment de l'écoulement, le bouchon est encore traversé par un thermomètre de faible masse, capable de donner à chaque instant la température du liquide. Quant au calorimètre, il se compose, d'abord d'un vase métallique à parois extrêmement minces; ce vase est entouré d'une double enveloppe en fer-blanc très brillante et par conséquent capable de renvoyer la majeure partie de la chaleur rayonnée. Cette enveloppe est encore entourée d'une feuille de carton à la surface de laquelle est collée une feuille d'étain. La fermeture se fait à la partie supérieure à l'aide d'un couvercle à double fond, qui laisse passer les tiges de l'agitateur, la tige d'un thermomètre gradué en $\frac{1}{10}$ de degré et l'éprouvette destinée à recevoir le liquide.

Le calorimètre ne peut subir l'influence de la chaleur rayonnée par l'étuve, grâce à un courant d'eau qui circule constamment dans une double paroi interposée entre l'étuve et le calorimètre.

Nous avons déterminé directement la fraction de degré dont s'élève le thermomètre du calorimètre pour chaque addition

d'une unité de chaleur, ou, en d'autres termes, pour la quantité de chaleur cédée par l'unité de poids d'eau lorsque sa température s'abaisse de 1°. Cette méthode, déjà mise en pratique par MM. Favre et Silbermann pour la graduation de leur calorimètre à mercure, offre un avantage incontestable au point de vue de la précision et de la rapidité des opérations. En effet, il n'est pas nécessaire de réduire en eau toutes les pièces du calorimètre et particulièrement le thermomètre, pour lequel il est difficile de connaître le rapport existant entre le poids du liquide et le poids du verre; on élimine aussi jusqu'à un certain point quelques erreurs inhérentes à toute opération telles que les pertes de chaleur qui résultent du mouvement des tiges de l'agitateur, pertes qui restent sensiblement les mêmes pour toutes les opérations. Enfin et surtout, ce procédé dispense l'opérateur de la détermination exacte du degré, détermination qui, comme on le sait, exige des soins spéciaux. Un thermomètre à graduation arbitraire donnerait immédiatement des indications précises, pourvu que le tube thermométrique fût parfaitement calibré et que les graduations fussent espacées de quantités correspondant à des volumes égaux.

Le principe de nos opérations se trouvant indiqué, il ne nous reste plus qu'à donner des détails concernant la manière dont nous avons opéré.

Le liquide que l'on veut examiner étant introduit dans l'étuve, on allume la lampe destinée à l'échauffement de celle-ci, tout en ayant soin d'agiter fréquemment le liquide qu'elle contient, afin d'obtenir une température parfaitement homogène.

Lorsqu'on atteint sensiblement la température à laquelle on désire opérer, on éteint la lampe tout en agitant encore le liquide de l'étuve tandis que la température du liquide contenu dans le tube atteint son maximum. On réalise la parfaite homogénéité de cette température à l'aide d'un petit agitateur en platine. Enfin, on ouvre le robinet en soufflant par le tube en caoutchouc afin de rendre l'écoulement rapide. Cela étant, on agite l'eau du calorimètre pendant environ trois minutes, temps qui permet au thermomètre d'atteindre son maximum.

Avec notre appareil ce maximum se maintient pendant plusieurs minutes et dispense par conséquent de toute correction relative aux pertes de chaleur. Disons cependant que, pour qu'il puisse en être ainsi, la différence entre la température du calorimètre et la température du milieu ambiant ne doit pas dépasser 2 ou 3 degrés.

Les lectures étant faites, on retire l'éprouvette du calorimètre, on la pèse et on soustrait du poids total le poids de l'éprouvette vide, ce qui donne la quantité de liquide employée.

Le calcul des opérations se fait très simplement de la manière suivante :

Soit a la différence entre la température initiale et la température finale du calorimètre, b la différence entre la température initiale du liquide sur lequel on opère et sa température finale, et enfin c le nombre de grammes sur lequel on opère.

Cela étant, $\frac{a}{bc}$ indiquera s'il s'agit de l'eau l'accroissement de température de l'eau du calorimètre lorsqu'un gramme d'eau lui cède une quantité de chaleur correspondant à celle qu'elle perd lorsque sa température s'abaisse de un degré, ou en d'autres termes lorsqu'elle cède au calorimètre une *petite calorie.*

De même pour un autre liquide nous obtiendrons un rapport semblable

$$\frac{a'}{b'c'},$$

a' b' c' désignant des quantités correspondant à a, b, c, et enfin

$$\frac{\frac{a'}{b'c'}}{\frac{a}{bc}}$$

n'est autre chose que ce qu'on est convenu d'appeler la chaleur spécifique d'un corps.

La valeur de $\frac{a}{bc}$ a été trouvée égale pour l'eau à 0,004617, moyenne de plusieurs observations dont les écarts maxima s'élevaient à peine à un centième de cette valeur.

2° *Méthode.* — La seconde méthode que nous avons utilisée est plus simple, bien que le calcul des observations soit un peu plus long. Ici le calorimètre est complètement séparé de l'étuve, ce qui dispense de la paroi d'eau utilisée dans l'appareil précédent. L'étuve se compose d'un réservoir métallique surmonté d'un couvercle formé d'une plaque reposant simplement sur la partie supérieure. Cette plaque est percée d'un trou permettant de laisser passer une éprouvette E. Dans cette éprouvette glisse à frottement doux une seconde éprouvette *e* munie d'un bouchon laissant passer avec facilité un thermomètre de faible masse et la tige d'un petit agitateur en platine. Le calorimètre est semblable à celui que nous avons utilisé en suivant la première méthode.

Voici maintenant la manière d'opérer : Après avoir rempli l'étuve d'eau jusqu'au bord, on introduit le tube *e*, renfermant le liquide, dans le tube E; puis on chauffe jusqu'à ce que le thermomètre indique à peu près la température voulue, on enlève alors la lampe et l'on agite simultanément à l'aide du petit agitateur en platine et de celui qui est destiné au liquide renfermé dans l'étuve, jusqu'à ce que la température soit devenue stationnaire ; on enlève alors le thermomètre, puis on retire le tube *e* qu'on plonge brusquement dans le calorimètre et qui est parfaitement sec grâce à l'enveloppe qui le contenait. L'opération se poursuit alors de la manière ordinaire en ayant soin d'agiter non seulement l'eau du calorimètre, mais encore le liquide, sur lequel on opère à l'aide du petit agitateur, ce qui permet d'établir l'équilibre de température beaucoup plus rapidement.

Afin de nous assurer que la chaleur perdue pendant le transport de l'éprouvette au calorimètre était négligeable, nous avons vérifié que la chaleur reçue par le calorimètre était égale à la quantité de chaleur cédée obtenue par le calcul. C'est ainsi que nous avons trouvé, à l'aide de quelques expériences faites sur l'eau, que la chaleur reçue était égale à 1271,5 calories, tandis que la chaleur cédée calculée était égale à 1272. On voit que l'accord est parfait.

Dans ces expériences le calorimètre contenait 345,6 grammes d'eau et lui-même valait en eau avec ses accessoires 8,65 grammes.

Voici un exemple de calcul : 17,16 grammes d'eau plus le le tube qui la contient, dont la température varie de 66°,8, font éprouver au calorimètre une variation de température de 3°,59; les 17,16 grammes d'eau élèvent la température de 3°,59 — 66,8n, n désignant la fraction de degré dont s'élève l'eau du calorimètre lorsque la température du tube et du petit agitateur varie de 1°. Donc 1 gramme d'eau pour une variation de température de 1° ou, en d'autres termes, une *petite calorie* fera varier la température du calorimètre de

$$\frac{3,59 - 66.8n}{66,8 \times 17,16} = \text{T degrés.}$$

Si nous désignons par T′ une valeur obtenue de la même manière pour un autre liquide, le rapport $\frac{T'}{T}$ ne sera autre chose que la chaleur spécifique de ce liquide.

Voici les résultats de nos observations :

SUBSTANCES.	LIMITES des températures.	TEMPÉRATURES moyennes.	CHALEURS spécifiques.	MOYENNES.
Alcool éthylique	10° — 64°	37°	0,6478	0,6464
	10 — 67	38	0,6450	
	»	40	0,652 (Regnault)	
	23 — 43	33	0,615 (Kopp.)	
Alcool propylique	7 — 67	37	0,6575	0,6603
	7 — 67	37	0,6632	
Alcool isopropylique	11 — 67	39	0,721	0,719
	11 — 67	39	0,718	
Alcool butylique	9 — 67	38	0,6313	0,6366
	9 — 67	38	0,6419	
Alcool amylique	8 — 68	38	0,6354	0,6308
	8 — 68	38	0,6263	

SUBSTANCES.	LIMITES des températures.	TEMPÉRATURES moyennes.	CHALEURS spécifiques.	MOYENNES.
Alcool caprylique	9°— 68°	38°	0,5944	0,5913
	9 — 68	38	0,5883	
Formiate d'éthyle	9 — 51	30	0,4912	0,4886
	9 — 48	28	0,4861	
	20 — 39	28	0,513 (Kopp.)	
Formiate de propyle	10 — 51	30	0,5196	0,5218
	10 — 51	30	0,5241	
Formiate d'amyle	10 — 53	31	0,5169	0,5187
	10 — 52	31	0,5205	
Acétate de méthyle.	8 — 51	30	0,5190	0,5161
	8 — 49	28	0,5131	
	21 — 41	31	0,507 (Kopp.)	
Acétate d'éthyle	10 — 50	30	0,5128	0,5027
	10 — 50	30	0,4927	
	21 — 45	33	0,496 (Kopp.)	
Acétate de propyle	9 — 53	31	0,5050	0,5005
	9 — 53	31	0,4962	
Acétate d'amyle	9 — 54	31	0,518	0,516
	9 — 54	31	0,514	
Acétate de capryle	10 — 52	31	0,514	0,516
	10 — 52	31	0,518	
Acide propionique	10 — 53	31	0,501	0,499
	10 — 51	30	0,497	
Propionate de méthyle. . . .	10 — 54	32	0,487	0,482
	10 — 48	29	0,477	
Propionate d'éthyle.	10 — 53	31	0,477	0,478
	10 — 50	30	0,478	
Propionate de propyle. . . .	10 — 53	31	0,482	0,484
	10 — 53	31	0,486	

SUBSTANCES.	LIMITES des températures.	TEMPÉRATURES moyennes.	CHALEURS spécifiques.	MOYENNES.
Propionate d'amyle.	10° — 54°	32°	0,493	0,494
	10 — 53	31	0,496	
Chlorure de propyle	10 — 41	26	0,4097	0,4062
	10 — 44	27	0,4028	
Chlorure de butyle	10 — 51	30	0,422	0,421
	10 — 51	30	0,420	
Chlorure d'amyle	10 — 51	30	0,489	0,486
	10 — 55	32	0,484	
Bromure de propyle	11 — 51	31	0,256	0,255
	10 — 50	30	0,255	
Bromure d'amyle	10 — 53	31	0,312	0,307
	10 — 50	30	0,302	
Iodure d'amyle	10 — 52	31	0,2378	0,2393
	10 — 52	31	0,2408	
Valérate de méthyle.	17 — 92	54	0,497	0,490
	17 — 92	54	0,484	
Valérate d'éthyle.	17 — 91	54	0,490	0,493
	17 — 93	55	0,496	
Valérate de propyle.	14 — 95	54	0,505	0,502
	15 — 92	53	0,500	
Valérate de butyle	15 — 95	55	0,497	0,502
	15 — 94	54	0,507	
Valérate d'amyle.	14 — 97	55	0,502	0,506
	14 — 97	55	0,509	
Butyrate de méthyle	14 — 95	54	0,489	0,492
	14 — 93	53	0,495	
Butyrate d'éthyle.	14 — 94	54	0,497	0,493
	14 — 94	54	0,490	

SUBSTANCES.	LIMITES des températures.	TEMPÉRATURES moyennes.	CHALEURS spécifiques.	MOYENNES.
Butyrate de butyle	14° — 94°	54°	0,502	0,499
	14 — 94	54	0,495	
Butyrate d'amyle.	14 — 91	53	0,486	0,490
	14 — 92	53	0,495	
Benzoate de méthyle	17 — 97	57	0,414	0,414
	17 — 92	54	0,416	
	16 — 89	53	0,413	
Benzoate d'éthyle	16 — 95	55	0,419	0,425
	17 — 90	53	0,430	
Benzoate de butyle	17 — 90	53	0,438	0,433
	17 — 92	54	0,425	
	17 — 92	54	0,432	
	14 — 93	54	0,437	
Benzoate d'amyle	14 — 93	54	0,437	0,439
	14 — 91	53	0,442	
Glycol éthylénique	17 — 96	56	0,628	0.632
	18 — 95	56	0,637	
Oxalate d'éthyle	19 — 93	56	0,477	0,475
	19 — 94	56	0,474	

Ces résultats étant obtenus, nous allons comparer entre elles les diverses valeurs qu'il nous sera maintenant possible de calculer : telles sont la chaleur moléculaire, la chaleur de l'atome moyen et les quantités de chaleur transformées en travail rapportées au poids moléculaire ou le *travail moléculaire*.

Si l'on se rapporte aux considérations développées à l'origine de ce chapitre, l'expression de cette valeur se trouve être égale à $CP - 2,4\,n$; C désignant la chaleur spécifique, P le poids moléculaire, $2,4n$ la chaleur moléculaire théorique, c'est-à-dire débarrassée de tout travail, n désignant le nombre d'atomes contenus dans la molécule. Quant au travail intérieur, il peut être considéré ici comme négligeable.

Voici le tableau dans lequel sont consignés ces résultats :

SUBSTANCES.	CHALEUR SPÉCIFIQUE.	POIDS moléculaire.	POIDS de l'atome moyen.	CHALEUR de l'atome moyen.	CHALEUR moléculaire.	TRAVAIL moléculaire.
Alcool méthylique	0,645	32	5,33	3,43	21,6	8,64
— éthylique	0,646 0,652 R.	46	5,11	3,31	29,9	8,42
— propylique	0,6603	60	5,00	3,30	39,6	10,80
— butylique	0,6366	74	4,93	3,14	47,0	11,10
— amylique	0,6308	88	4,89	3,08	55,5	12,32
— caprylique	0,5913	130	4,81	2,84	76,8	12,09
						10,56 moyenne.
Alcool isopropylique	0,719	60	5,00	3,59	43,14	14,34
Formiate d'éthyle	0,488 0,513 (Kopp).	74	6,73	3,28	36,08	9,76 11,61 (Kopp).
— de propyle	0,5218	88	6,28	3,26	45,64	10,91
— d'amyle	0,5187	116	5,80	3,01	60,17	12,18
						11,11 moyenne.
Acétate de méthyle	0,507	74	6,72	3,47	37,51	11,17
[illegible]	[illegible]	88	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

— de capryle	0,516	172	5,37	2,77	88,75	12,56
						11,07 moyenne.
Propionate de méthyle	0,482	88	6,28	3,03	42,41	8,80
— d'éthyle	0,478	102	6,00	2,86	48,75	8,00
— de propyle	0,484	116	5,80	2,80	56,14	8,12
— d'amyle	0,494	144	5,54	2,73	71,43	8,78
						8,42 moyenne.
Butyrate de méthyle.	0,492	102	6,00	2,92	49,78	8,90
— d'éthyle.	0,493	116	5,80	2,85	57,18	9,10
— de butyle	0,499	144	5,54	2,76	71,85	9,40
— d'amyle.	0,490	158	5,44	2,66	77,42	7,80
						8,80 moyenne.
Valérate de méthyle.	0,490	116	5,80	2,84	56,84	8,80
— d'éthyle.	0,493	130	5,65	2,78	64,10	8,90
— de propyle.	0,502	144	5,54	2,78	72,28	9,80
— de butyle	0,501	158	5,44	2,62	79,16	9,50
— d'amyle.	0,505	172	5,37	2,71	86,86	10,00
						9,40 moyenne.
Eau	1,000	18	6,00	6,00	18,0	10,80

SUBSTANCES.	CHALEUR SPÉCIFIQUE.	POIDS moléculaire	POIDS de l'atome moyen.	CHALEUR de l'atome moyen.	CHALEUR moléculaire.	TRAVAIL moléculaire.
Acide formique	0,536 (Kopp).	46	9,20	4,93	24,65	12,65
— acétique	0,509 (Kopp).	60	7,50	3,81	30,54	11,34
— propionique	0,499	74	6,72	3,35	36,92	10,58
— butyrique	0,503 (Kopp).	88	6,28	3,16	44,26	10,66
— isovalérianique	0,500 (von Reis).	102	6,00	3,00	51,00	10,20
— capronique	0,520 (von Reis).	116	5,80	3,04	60,35	12,35
						11,25 moyenne.
Benzoate de méthyle	0,414	136	7,55	3,12	56,30	13,10
— d'éthyle	0,425	150	7,14	3,03	63,75	13,30
— de butyle	0,433	178	6,59	2,72	77,07	12,20
— d'amyle	0,439	192	6,40	2,81	84,28	12,28
						12,72 moyenne.
Benzine	0,436 (Reis 20°-70°)	78	6,50	2,83	34,0	5,2
Glycol éthylénique	0,632	62	6,20	3,91	39,18	15,18
Oxalate d'éthyle	0,475	146	7,30	3,46	69,35	21,3
Glycérine	0,591 (Berthelot).	92	6,57	3,88	54,4	20,8
Chlorure de propyle	0,406	78,5	7,13	2,89	31,87	5,49
— de butyle	0,421	92,5	6,60	2,77	38,94	5,36

— de propyle	0,288		123	11,48	2,85	31,36	5,04
— d'amyle	0,307		151	8,88	2,72	46,36	5,58
						4,96 moyenne.
Iodure d'éthyle	0,164 (30°–160°)	156	19,50	3,20	25,58	6,02 (30°–160°).
— d'amyle	0,239	198	14,64	2,78	47,32	4,61
						5,19 moyenne.
Benzine chlorée	0,3308 (von Reis).	»	37,04	»	»	8,24
— bromée	0,2457 (von Reis).	»	38,56	»	»	9,76
						9,00 moyenne.
Chlorhydrate d'amylène	0,400	106,5	6,26	2,50	42,60	1,70
Bromhydrate »	0,287	151	8,88	2,54	43,33	2,56
Iodhydrate »	0,219	198	11,64	2,56	43,36	2,39
						2,21 moyenne.
Ph Cl_3	0,209	137,5	34,4	7,18	28,74	19,14
As Cl_3	0,176	181,5	45,4	7,99	31,94	22,34
						20,74 moyenne.
Si Cl_4	0,190	170	34,0	6,46	32,30	20,30
Ti Cl_4	0,188	192	38,4	7,22	36,09	24,09
Sn Cl_4	0,147	260	52,0	7,64	38,22	26,22
						23,54 moyenne.

Voici encore quelques valeurs calculées par nous à l'aide des observations publiées dans un important travail de M. von Reis (1). Ces observations ont été faites entre 20° et 100°.

SUBSTANCES.	FORMULE.	CHALEUR moléculaire.	CHALEUR de l'atome moyen.	TRAVAIL moléculaire.
Aldéhyde propylique .	$C_3 H_6 O$	33,60	3,36	9,60
Valéral	$C_5 H_{10} O$	48,01	3,00	9,97
Oenanthol	$C_7 H_{14} O$	60,96	2,77	8,16
				9,34 moy.
Acétone.	$C_3 H_6 O$	33,09	3,31	9,09
Métylhexylketone . .	$C_8 H_{16} O$	67,90	2,71	7,90
				8,49 moy.
Benzine.	$C_6 H_6$	33,50	2,79	4,70
Toluène.	$C_7 H_8$	40,06	2,66	4,06
Ethylbenzine. . . .	$C_8 H_{10}$	47,88	2,65	4,68
Mésitylène.	$C_9 H_{12}$	55,11	2,62	4,61
				4,51 moy.
Amylène	$C_5 H_{10}$	38,00	2,53	2,00
Caprylène	$C_8 H_{16}$	60,90	2,53	3,30
				2,65 moy.
Chloral.	$C_2 H Cl_3 O$	37,60	5,37	20,80
Butylchloral	$C_4 H_5 Cl_3 O$	53,75	4,13	22,75
				21,77 moy.

(1) *Annalen der Physik und Chemie de Wiedemann*, t. XIII, p. 447, 1881.

SUBSTANCES.	FORMULE.	CHALEUR moléculaire.	CHALEUR de l'atome moyen.	TRAVAIL moléculaire.
Méthylal	$C_3 H_8 O_2$	38,46	2,96	13,21
Acétal	$C_6 H_{14} O_2$	60,73	2,76	12,06
				12,63 moy.
Dichloracétate d'éthyle.	$C_4 H_6 O_2 Cl_2$	52,90	3,77	19,30
Dichloroprop. d'éthyle.	$C_5 H_8 O_2 Cl_2$	59,92	3,52	19,12
				19,21 moy.
Chlorure d'acétyle . .	$C_2 H_3 O Cl$	27,80	3,97	11,00
— de propionyle.	$C_3 H_5 O Cl$	34,72	3,47	10,72
— de butyryle .	$C_4 H_7 O Cl$	42,12	3,24	10,92
— de valéryle .	$C_5 H_9 O Cl$	49,93	3,12	11,53
				11,04 moy.

L'ensemble des chiffres ci-dessus nous permet de conclure pour les séries homologues :

1° *Que la chaleur de l'atome moyen diminue à mesure que le poids moléculaire augmente;*

2° *Que la chaleur moléculaire croît avec le poids moléculaire;*

3° QUE LE TRAVAIL MOLÉCULAIRE EST SENSIBLEMENT CONSTANT POUR UNE MÊME SÉRIE [1].

Cette dernière loi nous paraît tellement importante que nous ne pensons pas exagérer en la mettant à la hauteur de

[1] Ces lois avaient déjà été formulées par nous dans un mémoire présenté à l'Académie de Belgique en 1880. Voir les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 2me série, t. L, p. 365 (Rapport de M. Spring).

celle de Westyn. Elle constitue de plus par contre-coup une confirmation éclatante des prévisions théoriques que nous avons développées au commencement de ce chapitre.

Faisons encore remarquer que la valeur du travail interne est très variable si l'on passe de l'une à l'autre série ; que par conséquent c'est là une valeur éminemment propre à caractériser les diverses substances de la chimie et à établir des rapprochements qui donneront sans doute lieu à des conséquences importantes au point de vue de leur constitution.

L'observation de cette loi pour les séries homologues nous a porté à comparer les liquides inorganiques composés de substances appartenant à une même série naturelle, substances qui, comme nous l'avons vérifié souvent, se comportent de la même manière. Cette comparaison que nous avons établie à l'aide des éthers du chlore, du brome et de l'iode, ainsi qu'à l'aide des chlorures de la série de l'arsenic et du carbone, nous permet de conclure que, bien que le travail moléculaire croisse quelque peu avec le poids moléculaire, les chiffres qui le représentent caractérisent bien ces séries.

Corollaire. — Considérons deux termes consécutifs d'une série homologue.

Nous aurons :

$$\text{C P} - 2{,}4\, n = \text{Const.},$$

$$\text{C}'\text{P}' - 2{,}4\, n' = \text{Const.},$$

ou

$$\text{CP} - \text{C}'\text{P}' = 2{,}4\,(n - n') = 3 \times 2{,}4 = 7{,}2.$$

C'est-à-dire que *pour une série homologue la différence entre les chaleurs moléculaires de deux termes consécutifs se trouve être une constante égale à 7,2.*

Cette remarque n'est autre chose que la loi de M. von Reis, bien que l'auteur ne se doutât probablement pas que la valeur 7,2 devait s'appliquer indistinctement à toutes les séries.

Voici les valeurs trouvées par ce savant :

Alcools monoatomiques	8,52
Aldéhydes.	6,84
Acétones	6,98
Acides monoatomiques.	7,55
Série de la benzine	7,18
Amylène et caprylène	7,90
Acétal et méthylal.	7,76
Chlorures des radicaux acides monoatomiques.	7,38
Acétates dichlorés d'éthyle et de propyle . . .	7,02
Aniline et orthotoluidine.	8,08
Chloral et chloral butylique	8,07
Iodures de propyle et de butyle	7,95
Moyenne.	7,60

On reconnaîtra que cet accord est remarquable si l'on songe que les valeurs comparées ici ne constituent qu'une petite fraction de la chaleur moléculaire totale, fraction dans laquelle se trouvent accumulées toutes les erreurs qui proviennent non seulement du mode d'expérimentation, mais encore de la difficulté ou mieux de l'impossibilité où l'on se trouve de produire des corps tels que la théorie le voudrait.

Il nous reste à examiner les corps se présentant sous un état encore plus éloigné de l'état gazeux parfait, l'état solide. Les corps appartenant à cet état et pour lesquels la chaleur spécifique a été déterminée, étant presque tous de nature inorganique, nous n'avons plus qu'à suivre le plan que nous nous sommes tracé en entreprenant ce travail : il consiste à établir un parallèle entre les séries homologues organiques et les corps simples ou composés qui se rattachent à une même série de la classification de M. Mendeleef. Nous nous proposons de vérifier si pour chacune d'elles le travail moléculaire ou atomique est constant, ainsi que nous avons pu le constater pour les séries homologues organiques.

Voici le tableau établissant cette comparaison pour un grand nombre de corps simples :

SUBSTANCES.	CHALEUR spécifique c (*).	POIDS atomique a.	CHALEUR atomique ca.	TRAVAIL atomique ca 2,4 (**).
Cuivre	0,0952	63,4	6,04	3,64
Rhodium	0,0580	104,4	6,06	3,66
Argent	0,0570	108	6,16	3,76
Palladium	0,0593	106	6,32	3,92
Or	0,0324	197	6,38	3,98
Platine	0,0324	197,4	6,40	4,00
Iridium.	0,0326	198	6,45	4,05

(*) Les chaleurs spécifiques ont été déterminées par MM. Regnault et Kopp.

(**) La valeur considérable attribuée au travail interne pour les solides a provoqué, non sans raison, un étonnement considérable; d'autant plus que ce résultat se trouvait contredit par les déterminations du travail de dilatation effectuées en étirant ou en comprimant la matière de quantités correspondant à la dilatation par la chaleur (voir le travail de M. Edlund, *Annales de Poggendorff*, t. CXIV, p. 1, et t. CXXVI, p. 539).

Ces expériences conduisent à fixer seulement au 1/10 de la chaleur totale la chaleur transformée en travail. Nous savons actuellement, ainsi que cela résulte de considérations émises lorsque nous avons traité des gaz, que le travail de dilatation peut fort bien ne constituer qu'une faible partie du travail total, tandis que la *chaleur latente de dissociation* peut avoir une importance considérable. Il est inutile d'ajouter que cette chaleur latente de dissociation subsiste pour les substances simples solides, celle-ci se trouvant dans un état de polymérisation très complexe. Un exemple fera ressortir la manière dont nous pensons que les choses *peuvent* se passer. Supposons que les molécules soient représentées par des ressorts offrant une énorme résistance à l'expansion ou à la contraction, relativement à la résistance qu'offriraient d'autres ressorts destinés à relier ces systèmes. Ceci étant, si un tel assemblage est soumis extérieurement à une traction ou à une compression, il se produira un accroissement ou une diminution de volume dû presque intégralement à l'extensibilité ou à la compressibilité des ressorts faibles ou, en d'autres termes, au rapprochement ou à l'éloignement des systèmes moléculaires. Mais si cette action au lieu d'être externe, comme nous venons de le supposer, s'exerce au contraire à l'intérieur de chaque système, les choses pourront se passer d'une manière toute différente. En effet, suppo-

SUBSTANCES.	CHALEUR spécifique c.	POIDS atomique a.	CHALEUR atomique ca.	TRAVAIL atomique $ca - 2,4$.
Beryllium	0,669 (*)	9,2	5,91	3,51
Magnesium	0,2499	24	6,00	3,60
Zinc	0,0956	65,2	6,23	3,83
Cadmium	0,0567	112	6,35	3,95
Mercure	0,0319	200	6,38	3,98
Aluminium	0,2143	27,4	5,87	3,47
Gallium	0,079	69,9	5,52	3,12
Thallium	0,0336	204	6,85	4,45

sons que dans ce cas l'accroissement de volume soit dû en partie à l'écartement des atomes que nous venons de représenter comme reliés par des ressorts de grande puissance : il pourra se faire alors que pour produire de cette manière un accroissement de volume de l'ensemble des systèmes, il faudra une quantité de travail beaucoup plus considérable que pour produire ce même accroissement de volume à l'aide du premier procédé.

Tels sont probablement les travaux qui correspondent à *l'énergie potentielle;* quant à *l'énergie actuelle,* elle représenterait dans quelques cas la totalité de la chaleur sensible. Cependant rien n'empêche d'admettre qu'il se produise au sein de la matière certains mouvements qui ne se traduisent ni par chaleur, ni par travail sensible; tels seraient probablement des mouvements rotatoires inter-moléculaires. Cette manière de voir nous donnerait la raison des travaux négatifs qu'on observe dans certains cas, et qui seraient dus à la transformation de *l'énergie actuelle insensible* en chaleur sensible. Le carbone (diamant), dont la chaleur atomique est à la température ordinaire 1,76 et dont le travail atomique est par conséquent — 0,64!, renfermerait donc une énorme quantité de cette *énergie actuelle insensible* qu'un accroissement de température transformerait en énergie calorifique. L'accroissement de celle-ci se ferait donc non seulement au détriment d'une source de chaleur extérieure, mais encore au détriment d'une source intérieure. Il n'est pas impossible que cette particularité ne constitue la cause de cette faculté remarquable que présente le carbone de se souder à lui-même.

(*) *Jahres Bericht*, 1877, p. 95.

SUBSTANCES.	CHALEUR spécifique *c*.	POIDS atomique *a*.	CHALEUR atomique *ca*.	TRAVAIL atomique *ca* — 2,4.
Silicium	0,181	28	5,07	2,67
Étain	0,0548	118	6,46	4,06
Plomb	0,0314	207	6,50	4,10
Phosphore	0,1698	31	5,26	2,86
Arsenic	0,0814	75	5,11	3,71
Antimoine	0,0523	112	6,38	3,98
Bismuth	0,0305	210	6,41	4,01
Soufre	0,1776	32	5,68	3,28
Sélénium	0,0762	78	6,05	3,65
Tellure	0,0474	128	6,07	3,67
Brome	0,0843	80	6,74	4,34
Iode	0,0541	127	6,87	4,47

Il suffit de jeter un coup d'œil sur ce tableau pour reconnaître que les écarts que l'on observe, quant à ce qui concerne la constance du travail atomique pour une même série, sont plus considérables que ceux que nous avons généralement constatés en étudiant les liquides. Ceci ne doit du reste pas nous surprendre si l'on a égard à la constitution plus complexe des solides.

On remarquera encore que ces écarts se produisent invariablement dans le même sens, le travail atomique croissant avec le poids atomique. Constatons aussi le fait qui a présidé à la découverte de Dulong, la faible variabilité du produit *ca* pour tous les corps simples solides; — remarque qui, comme on peut s'en convaincre maintenant, ne devait pas se vérifier nécessairement.

Nous allons dresser pour les corps composés un tableau semblable à celui que nous avons dressé pour les corps simples. Il nous permettra de reconnaître d'abord jusqu'à

quel point le travail moléculaire PC — 2,4*n* peut être considéré comme constant pour une même série, et ensuite si les écarts ne suivent pas une loi semblable à celle qu'on a observée pour les corps simples.

SUBSTANCES.	CHALEUR spécifique C.	POIDS moléculaire P.	CHALEUR moléculaire CP.	TRAVAIL moléculaire CP — 2,4n.
Li Cl.	0,2821	42,5	12,0	7,2
Na Cl	0,214	58,5	12,5	7,7
K Cl.	0,173	74,6	12,9	8,1
Rb Cl	0,112	120,9	13,5	8,7
				7,9 moy.
Cu Cl	0,1383	98,9	13,7	8,9
Ag Cl	0,0911	143,5	13,1	8,3
				8,6 moy.
Ca Cl_2	0,1642	111	18,2	11,0
Sr Cl_2	0,1199	158,6	19,0	11,8
Ba Cl_2	0,0902	208	18,8	11,6
				11,7 moy.
Mg Cl_2	0,191	95	18,2	11,0
Zn Cl_2	0,1362	136,2	18,6	11,4
Hg Cl_2	0,0689	271	18,7	11,5
				11,3 moy
Cu Io.	0,0687	190,4	13,1	8,3
Ag Io.	0,0616	235,0	14,5	9,7
				9,0 moy.
Na Io.	0,0868	150	13,0	8,2
K Io	0,0819	166,1	13,6	8,8
				8,5 moy.
Mg O.	0,2439	40	9,8	5,00
Zn O.	0,1248	81,2	10,1	5,30
Hg O.	0,0518	216	11,2	6,40
				5,57 moy.

SUBSTANCES.	CHALEUR spécifique C.	POIDS moléculaire P.	CHALEUR moléculaire CP.	TRAVAIL moléculaire CP — 2,4n.
As_2O_3	0,1279	198	25,3	13,3
Sb_2O_3	0,0901	292	26,3	14,3
Bi_2O_3	0,0605	468	28,3	16,3
				14,6 moy.
SiO_2.	0,1913	60	11,5	4,3
TiO_2.	0.1724	82	14,1	6,9
SnO_2	0,0933	150	14,0	6,8
				6,0 moy.
ZnS.	0,1145	97,2	11,1	6,03
HgS	0,052	232	12,1	7,3
				6,8 moy.
Sb_2S_3	0,0907	340	30,8	18,8
Bi_2S_3	0,0600	516	31,0	19,0
				18,9 moy.
$CaCO_3$.	0,2086	100	20,9	8,9
$SrCO_3$.	0,1445	147,6	21,3	9,3
$BaCO_3$.	0,1104	197,0	21,7	9,7
				9,3 moy.
Na_2CO_3.	0,2728	106	28,9	14,5
K_2CO_3.	0.2162	138,2	29,9	15,5
				15,0 moy.
$CaSO_4$	0,178	136	24,2	9,8
$SrSO_4$	0,1356	183,6	24,9	10,5
$BaSO_4$.	0,1128	233	26,3	11,9
				10,7 moy.
Na_2SO_4.	0,2312	142	32,8	16,0
K_2SO_4	0,1901	174,2	33,1	16,3
				16,2 moy.

L'ensemble de ces chiffres nous permet de conclure que, bien qu'à un accroissement de poids moléculaire corresponde encore un accroissement de travail moléculaire, *ce travail caractérise cependant bien chaque série naturelle.* Ainsi les sulfures ayant la formule X_2S_3 présentent des travaux moléculaires doubles de ceux des carbonates de la formule XCO_3, bien que ces deux classes de composés renferment le même nombre d'atomes. *Ce caractère, que nous avons démontré comme se rapportant aux liquides en même temps qu'aux solides, établit une analogie frappante entre les radicaux de la chimie organique et les corps simples; contrairement à ce qu'on avait cru pouvoir admettre jusqu'à ce jour en se plaçant à ce point de vue.*

Ce fait que les écarts subis par la loi appliquée aux solides se manifestent toujours dans le même sens, nous a porté à croire que les variations que les travaux atomiques ou moléculaires éprouvent avec les poids atomiques ou moléculaires disparaîtraient, si l'on pouvait déterminer les températures auxquelles il importe de comparer les chaleurs moléculaires.

Cette hypothèse se trouve confirmée par les travaux bien connus de M. Weber concernant les chaleurs spécifiques du carbone, du bore et du silicium, qui ne satisfont pas à la loi à la température ordinaire mais qui varient énormément avec cet élément jusqu'aux températures relativement élevées où l'écart devient peu considérable et où en même temps la chaleur spécifique ne varie plus que faiblement avec la température. Il est donc possible que les écarts beaucoup moins accentués que l'on observe pour les autres substances tant simples que composées, tant liquides que solides, disparaîtraient aussi si l'on pouvait effectuer une correction semblable. Ces variations de la chaleur spécifique sont dues sans doute aux variations de constitution moléculaire, tandis que par contre une fixité relative de la chaleur spécifique est l'indice non douteux d'un équilibre moléculaire plus stable. Ajoutons que ces phénomènes sont accompagnés de variations de volume qui semblent avoir une grande influence sur la chaleur spécifique. C'est ainsi qu'en opérant sur les alliages de

Darcet, de Lipowits, de Rose et de Wood, qui présentent des maxima de densité, M. Spring trouve que les chaleurs spécifiques suivent les variations de volume par la chaleur (1).

CHAPITRE II.

DILATABILITÉ DES CORPS PAR LA CHALEUR.

Solides.

L'étude de la dilatabilité des corps par la chaleur a acquis depuis peu d'années une importance considérable au point de vue qui nous occupe. C'est ainsi que, comme nous venons de le voir en terminant le chapitre précédent, M. Spring trouve une connexion intime entre la dilatabilité et la chaleur spécifique; plus tard, en 1876 (2), M. De Heen découvre la relation qui relie la dilatabilité à la fusibilité pour tous les corps simples; enfin on doit à M. Wiebe des travaux pleins d'intérêt touchant ce sujet.

Mais avant d'entretenir le lecteur des relations qui existent entre cette propriété et les autres propriétés physiques, examinons si la dilatabilité prise isolément ne pourrait nous fournir déjà des indications précises à l'aide desquelles il serait possible de classer les corps dans un ordre naturel. A première vue il ne paraît pas qu'il puisse en être ainsi. Mais si l'on examine la question de plus près, on ne tarde pas à reconnaître que la simple comparaison des coefficients de dilatation entre eux, jette une vive lumière sur la classification naturelle des corps. On sait que les savants ont reconnu que les corps présentent à divers degrés des propriétés physiques et chimiques différentes qui les ont fait distinguer en deux groupes, les métaux et les métalloïdes.

Prenons pour point de départ le carbone, qui semble faire la transition entre les deux groupes et de chaque côté de ce

(1) *Bulletin de l'Academie royale de Belgique*, 2e série, t. XXXIX, p. 548.
(2) Id., t. XLI (1876).

corps écrivons dans l'ordre croissant, d'une part les coefficients de la dilatation des métaux, d'autre part ceux des métalloïdes :

$C_{3,34}$ (¹)

/ \

$As_{16,8}$	Si_{23}
|	|
$Os_{19,7}$	Sb_{24}
Ir_{21}	Bi_{42}
$Rh_{25,5}$	Ph_{42}
Pt_{28}	|
$Ru_{28,8}$	Te_{50}
Pd_{35}	Se_{110}
|	S_{192}
Fe_{36}	|
Co_{37}	Io_{235}
$Ni_{38,4}$	
|	
Au_{46}	
|	
Cu_{51}	
Ag_{57}	
|	
Al_{70}	
|	
Sn_{75}	
Zn_{81}	
Mg_{81}	
Pb_{87}	
Cd_{90}	
|	
Th_{94}	
In_{126}	
Na_{140}	

Il est inutile de faire remarquer que les corps se trouvent ainsi classés dans leur ordre naturel. Sans doute, quant à ce qui concerne les métaux, cette classification ne correspond pas complètement à celle qui résulterait de la comparaison d'autres propriétés physiques, mais il faut remarquer que ces propriétés de même que les propriétés chimiques ne nous permettent de constater que certaines analogies des atomes ou

(¹) Coefficient de dilatation cubique exprimé en millionièmes.

des molécules, alors qu'elles ne révèlent pas des caractères que l'on pourrait constater, si l'on considérait une autre propriété. Ainsi nous voyons que l'arsenic habituellement classé à côté de l'antimoine se range ici à côté de l'osmium. C'est là cependant une anomalie parfaitement explicable en se plaçant au point de vue chimique, car l'osmium présente déjà un caractère négatif très accentué; aussi MM. Deville et Debray le rattachent au silicium, tandis que M. Mallet le met à côté de l'arsenic, ainsi que nous le faisons ici. Quant à l'or, il se range à côte du cuivre et de l'argent si on se rapporte à la loi périodique de M. Mendeleef; cette loi sépare également l'aluminium du groupe du fer. Pour ce qui concerne l'étain, il peut se rapprocher des éléments biatomiques et particulièrement du plomb, qui joue aussi le rôle d'élément tétraatomique; mais quoi qu'il en soit, au point de vue physique il se rapproche plus de la série à laquelle nous l'avons rattaché que du carbone et du silicium.

Ayant ainsi justifié la place occupée par ces quatre corps dans notre classification, nous allons passer à l'étude combinée de la dilatabilité et de la fusibilité. Cette synthèse d'une plus grande puissance offrira un caractère plus précis et nous permettra même de vérifier dans la série des corps certaines lacunes déjà indiquées par la loi périodique.

Supposons, afin de fixer les idées, que pour la section du fer et pour celle du platine il existe un caractère commun : ce sera une preuve que ces deux groupes considérés jusqu'ici comme voisins le sont réellement. Supposons ensuite que les corps placés dans le même groupe fournissent au contraire des caractères physiques différents; représentons ces caractères pour le premier de ces corps par la quantité $(a + b)$; supposons que pour le second il devienne $a + 2b$, pour le troisième $a + 3b$, etc.; cela nous indiquera que ces substances doivent être classées suivant l'ordre indiqué par la progression.

Appliquons maintenant cette méthode à la comparaison de la température de fusion avec le coefficient de dilatation pour les métaux et pour les métalloïdes.

Voici le résultat de cette comparaison :

Groupes.	SUBSTANCES.	Température de fusion.	Température absolue de fusion. T	Coefficient de dilatation cubique exprimé en 1,000,000e (*). α	Produit αT.	Différence entre deux produits consécutifs.
I.	Iode. . . .	107°	380°	235	89300	
						15764
II.	Soufre . . .	110	383	192	73536	
						16006
III.	Sélenium . .	250	523	110	57530	
						17630
IV.	Tellure. . .	525	798	50	39900	
V.	X	»	»	calculée	25309	29182 = 2 × 14591
VI.	Arsenic . .	210	483	16,8	8114	
	Phosphore .	44,2	317,2	42,0	13322	
					10718 moyenne.	15517
VII.	Bismuth . .	265	538	42	22596	
	Antimoine .	442	715	34,5	24667	
					23631 moyenne.	15699
VIII.	Silicium . .	1500	1773	22,8	40410	
	Étain . . .	237	510	75	38250	
					39330 moyenne.	14382
IX.	Magnésium .	500?	773	81	62613	
	Zinc. . . .	400?	673	87	53551	
	Plomb . . .	345	618	87	53766	
	Cadmium . .	320	593	90	53370	
	Thallium . .	290	563	94	52922	
	Indium. . .	176	449	126	56574	
	Sodium . .	92,6	365,6	140	51184	
					53712 moyenne.	10727
X.	Argent. . .	954 (Violle.)	1227	57	69939	
	Or	1035 (Violle.)	1308	46	60168	
	Cuivre . . .	1054 (Violle.)	1327	51	67677	
	Palladium. .	1500 (Violle.)	1773	35	62055	
	Platine. . .	1775 (Violle.)	2048	29	59372	
	Fer. . . .	1600 (Violle.)	1873	36	67428	
					64439 moyenne.	

(*) Nous avons généralement adopté pour cette comparaison les coefficients de dilatation obtenus par M. Fizeau.

La comparaison de ces chiffres donne lieu à plusieurs conclusions importantes. On constate d'abord que *le produit du coefficient de dilatation par la température absolue de fusion est sensiblement constant pour plusieurs séries de corps qui ont été reconnus comme étant les plus rapprochés*. On remarque ensuite que *ces produits constants forment une progression arithmétique dont la raison est positive ou négative suivant qu'il s'agit de corps positifs ou de corps négatifs*. Enfin que le terme qui a la valeur absolue minimum correspond au phosphore et à l'arsenic, corps qui, comme on le sait, se trouve à la limite de séparation des métalloïdes et des métaux proprement dits (1).

Remarque. — Les divergences que l'on constate s'expliquent aisément si l'on admet que le produit αT doit représenter l'accroissement de volume que subissent les métaux lorsque la température varie du zéro absolu à la température de fusion. Les coefficients de dilatation pris dans le voisinage du point de fusion donneront généralement des produits trop forts; l'inverse aura lieu si ces éléments sont déterminés à des températures très éloignées de ce point. C'est ainsi que le phosphore donne un résultat sensiblement trop fort tandis que les métaux de la section du platine donnent des résultats notablement trop faibles; en effet, le produit αT qui pour ce groupe se trouve être égal en moyenne à 64439 devrait atteindre la quantité 70000 pour satisfaire à la progression. On remarque de plus, si l'on considère chaque terme de la série, que le produit αT diminue à mesure que la température de fusion croît. Mais il n'est pas douteux que ces anomalies disparaîtraient si l'on pouvait établir une comparaison plus rationnelle à l'aide d'éléments qui font encore actuellement défaut.

Un tracé graphique permettra de bien saisir l'ensemble des conclusions indiquées plus haut. Traçons un cercle de rayon

(1) Ces remarques sont presque toutes renfermées dans la note publiée par nous en 1876. Voir les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 2e série, t. XLI, 1876.

quelconque A (voir pl. I) et divisons ce cercle en dix parties égales dont cinq seront disposées au-dessus de l'horizontale et cinq en dessous. Portons ensuite, à partir du centre, sur chacun des rayons *a, b, c, d*, etc., la valeur du produit du coefficient de dilatation par la température absolue de fusion, nous obtiendrons ainsi une série de points que nous pourrons relier par une courbe qui sera symétrique. La partie inférieure de cette courbe est occupée par les métalloïdes et la partie supérieure par les métaux.

L'examen de cette figure nous permet enfin de faire cette remarque importante que l'ensemble des corps simples peut se comparer à une chaîne continue. Constatons encore qu'il y a entre le phosphore et le tellure un métalloïde qui n'est pas encore découvert et qu'il existe probablement un métal qui est à l'iode ce que l'arsenic est au phosphore.

Ces dernières prévisions se trouvent confirmées par le travail de M. Mendeleef. Les corps dont nous venons de dévoiler l'existence n'étant autre chose que l'*ékaiode* et le *duiiode* d'une part, l'*ékatellure* et le *duitellure* d'autre part.

Avant de terminer cette question il ne sera pas sans intérêt de comparer notre classification à celle établie par M. Mendeleef. Si nous considérons les séries impaires, nous constatons que les numéros d'ordre des groupes établis par nous (indiqués en chiffres romains) varient d'une manière continue lorsqu'on passe du premier au septième groupe de M. Mendeleef, ainsi que le montre le tableau ci-après. Ce fait constitue une preuve non équivoque d'une concordance remarquable.

Pour ce qui concerne les corps appartenant aux séries paires, ils ont été généralement si peu étudiés qu'il est tout à fait impossible d'effectuer une étude comparative semblable à celle qui a été faite pour les séries impaires. Il est donc à désirer que les expériences soient faites afin de déterminer le point de fusion et le coefficient de dilatation d'un plus grand nombre de substances. Ces considérations conduisent toutefois déjà à admettre cette conclusion importante que *la température de*

fusion et le coefficient de dilatation sont fonction du poids atomique.

Séries.	Groupe I	Groupe II	Groupe III	Groupe IV	Groupe V	Groupe VI	Groupe VII
3	Na IX	Mg IX	Al IX	Si VIII	Ph VI	S II	Cl
5 (Fe Co / Ni Cu)	Cu X	Zn IX	Ga IX	»	As VI	Se III	Br I
7 (Ru Rh / Pd Ag)	Ag X	Cd IX	In IX	Sn VIII	Sb VII	Te IV	Io I
9	» X	»	»	»	»	Ékatellure V	Ékaiode
11 (Os Ir / Pt Au)	Au X	Hg	Tl IX	Pb IX	Bi VII	Duitellure V	Duiiode

M. Lothar Meyer (1) est arrivé au même résultat en comparant séparément aux poids atomiques la dilatabilité et la fusibilité. Il constate que le coefficient de dilatation est fonction périodique du poids atomique, chaque série donnant lieu à deux maxima, l'un correspondant au groupe du magnésium, l'autre au groupe du soufre. Quant à la fusibilité, on remarque que pour le groupe des métaux légers (L*i*, N*a*, K, R*b*, C*s*) la fusibilité diminue quand le poids atomique croît. Il en est de même pour les métaux lourds (Z*n*, C*d*, H*g*), tandis que l'inverse se présente pour les groupes intermédiaires.

M. Wiebe semble être aussi arrivé à une conclusion semblable tout en suivant une autre voie (2). Cet auteur compare la dilatabilité moléculaire aux volumes moléculaires. Il trouve pour ces premiers éléments que

$$As : Sb : Bi = 1 : 3 : 4$$

et que

$$Zn : Cd = 2 : 3.$$

Il trouve de plus que la courbe représentant les volumes

(1) *Die modernen Theorien der Chemie*, p. 300.

(2) *Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft*, 1878, p. 610.

moléculaires est semblable à la courbe représentant les coefficients de dilatation atomiques.

Le même auteur indique une relation entre le coefficient de dilatation d'un corps et la quantité de chaleur nécessaire pour échauffer sous pression constante un volume constant de ce corps de son point de fusion à son point d'ébullition (1). Cette relation est

$$\frac{d}{\alpha a} : dc\,(s - \sigma) = 2;$$

d représente la densité, a le poids atomique, α le coefficient de dilatation cubique, c la chaleur spécifique, s le point d'ébullition, σ le point de fusion.

On trouve ce rapport égal à :

Soufre	2,05
Sélénium	2,02
Phosphore	2,04
Mercure	2,02

Enfin M. Spring a reconnu ce fait remarquable que pour certains corps isomorphes appartenant à un même groupe chimique *la dilatation par atome est constante* (2).

C'est ainsi que ce physicien trouve les chiffres suivants :

Substance.	Accroissement de volume de 0° à 100°.		Poids atomique.		
S	0,035408	×	32	=	1,2330
Se	0,017510	×	78	=	1,3657
Te	0,010634	×	127	=	1,3505
Ni	0,01279	×	59	=	0,75461
Co	0,01236	×	59	=	0,72925
Fe	0,01208	×	56	=	0,67648
Al	0,02336	×	27,3	=	0,63774

Nous devons encore à ce savant une série de recherches intéressantes concernant la dilatabilité des aluns (3). Ces observations l'ont conduit aux conclusions suivantes :

(1) *Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft*, t. XII, p. 788; 1879.

(2) *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. II, p. 33; 1881.

(3) Voir les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. III; 1882.

1° Chacun des aluns se dilate d'abord très régulièrement depuis 0 jusqu'à une certaine température à partir de laquelle la dilatabilité s'accentue notablement.

Ce phénomène se remarque surtout pour les aluns de chrome et de potassium, il est l'indice d'une dissociation qui se manifeste d'une manière sensible, à 70° pour l'alun de chrome et à 61° pour l'alun de potassium.

2° Si l'on compare la dilatabilité de ces aluns, alors qu'elle se produit régulièrement, on constate que pour ces corps cette grandeur est une constante.

C'est ainsi que M. Spring trouve pour les divers aluns les coefficients de dilatation suivants :

Alun d'ammonium	0,0000 258
» de potassium	0,0000 267
» de rubidium	0,0000 263
» de césium	0,0000 262
» de chrome	0,0000 246

Encouragé par l'ensemble de ces résultats déjà si intéressants, nous avons cherché à pénétrer davantage encore les questions qui se rattachent à cette propriété physique. A cet effet nous avons cru indispensable de multiplier le nombre de faits que nous possédons actuellement, en déterminant la dilatabilité d'un certain nombre de sels cristallisant dans le même système et appartenant à un même groupe naturel, notre but étant de rechercher si ces corps composés ne donnent pas lieu à des lois semblables à celles qui ont été formulées pour les corps simples.

La méthode employée a été celle du thermomètre à poids. Nous n'avons pas l'intention de mettre le lecteur au courant de la longue suite de recherches que nous avons effectuées afin de trouver une méthode simple et précise, permettant d'opérer sur une quantité de substance relativement restreinte. Nous nous bornerons à signaler les deux difficultés principales que nous avons rencontrées : la première était de réduire la masse du liquide dans lequel plongeait le solide de manière que

l'erreur d'observation n'eût qu'une influence minime sur la valeur obtenue pour le coefficient de dilatation du solide : la seconde était d'obtenir, même en opérant sur une petite quantité de substance, un *poids* de liquide écoulé relativement considérable.

Voici la manière dont nous avons opéré :

On prend un tube en verre mince dont le diamètre intérieur ne dépasse pas 6 millimètres, et l'on détermine sa dilatabilité par la méthode ordinaire. Le tube est ensuite coupé en tronçons de 15 centimètres environ, qui sont fermés à la lampe à l'un de leurs bouts. On donne aux substances sur lesquelles on désire opérer la forme de cylindres remplissant aussi exactement que possible le tube. Ce résultat peut être obtenu soit en comprimant, soit en coulant la substance dans un moule de dimension convenable.

Ces cylindres sont immédiatement introduits dans les tubes, que l'on ferme avec soin, si c'est nécessaire, afin que la substance n'attire pas l'humidité de l'air. On pèse le tube chargé de la substance, ce qui permet de déterminer le poids de celle-ci en soustrayant le poids du tube. Celui-ci est ensuite étiré à la lampe à son extrémité, mais de manière à réserver une ouverture suffisante pour qu'il soit possible d'y introduire la pointe d'un entonnoir très effilé; par cet entonnoir on verse dans le tube une certaine quantité de pétrole dont on a déterminé la dilatabilité avec le plus grand soin. Le tout est alors placé sous la cloche d'une machine pneumatique dans laquelle on fait le vide plusieurs fois successivement; on parvient de cette manière à éliminer complètement l'air. On enlève alors avec une pipette le liquide qui reste dans la partie étranglée du tube et l'on étire une seconde fois de façon à obtenir un tube très fin que l'on coupe vers le milieu; enfin on passe l'extrémité de l'orifice d'écoulement dans la flamme d'une lampe de manière à en diminuer encore la section, et l'on pèse la partie qui a été enlevée; ce poids est soustrait du poids du tube de façon à obtenir le poids de l'ampoule servant de thermomètre à poids.

L'appareil étant ainsi achevé, on l'échauffe jusqu'à ce que le pétrole s'écoule par la pointe effilée qui est plongée immédiatement dans une petite cuvette renfermant du mercure; le tout est alors introduit dans de l'eau bouillante; il s'écoule encore une certaine quantité de pétrole et lors du refroidissement le volume de liquide correspondant à l'accroissement de volume subi par le système lorsqu'il passe de la température ordinaire à cent degrés, se trouve remplacé par un volume égal de mercure.

Afin d'obtenir une température initiale bien déterminée, on fixe l'appareil à l'aide d'une bandelette en caoutchouc à la tige d'un thermomètre gradué en dixièmes de degré, l'orifice d'écoulement plongeant toujours dans la petite cuvette à mercure qui est fixée à un bouchon; le tout peut être manié à l'aide d'une tige de verre fixée à ce dernier. Les choses étant ainsi établies, l'équilibre de température est obtenu dans un grand bocal rempli d'eau. Lorsqu'il est réalisé, ce qui a lieu au bout d'un temps très court, grâce au faible diamètre du tube, on retire l'orifice d'écoulement de la cuvette contenant le mercure, pour l'introduire dans une autre cuvette en tout semblable à la première, contenant une certaine quantité du même liquide préalablement pesée; cette cuvette ainsi que deux autres préparées de la même manière se trouvent fixées sur un bouchon que l'on peut également manier à l'aide d'une tige en verre.

Le tout est alors introduit dans un grand vase de Berlin plongeant dans un vaste bain de sable et l'on chauffe jusqu'à la première limite de température qu'on s'est proposé d'atteindre; on retire alors la lampe tout en agitant le liquide, dont la température s'élève encore légèrement sous l'action du bain de sable, puis elle reste stationnaire pendant un temps suffisant pour permettre la réalisation de l'équilibre de température ; on plonge alors l'orifice d'écoulement dans la cuvette suivante et l'on continue à chauffer.

Lorsque la limite extrême de température est atteinte, on retire le thermomètre à poids, qui est pesé avec soin ainsi que

les cuvettes dans lesquelles le mercure s'est écoulé. Enfin on extrait le mercure resté dans le thermomètre à poids, on le sèche et on le pèse.

La densité du corps dont nous venons de faire usage étant déterminée, nous possédons tous les éléments nécessaires à l'évaluation du coefficient de dilatation du solide. Il nous est donné par l'équation :

$$Vx + V'\alpha' + V''\alpha'' - V'''\alpha''' = v,$$

dans laquelle V, V', V'', V''' représentent respectivement les volumes du solide, du pétrole, du mercure et de l'ampoule (ce dernier étant égal à la somme des trois autres), α', α'', α''' les coefficients de dilatation du pétrole, du mercure et du verre, enfin v le volume de mercure écoulé pour un accroissement de température de 1°.

Voici les résultats de nos observations :

SUBSTANCES.	LIMITES des températures.	Coefficients de dilatation cubique.	SUBSTANCES.	LIMITES des températures.	Coefficients de dilatation cubique.
	12° — 35°	0,0001118		12° — 35°	0,00006277
$NaCl$	12 — 55	0,0001167	$SrCl_2$	12 — 55	0,00006301
	12 — 75	0,0001210		12 — 75	0,0000648
	12 — 35	0,0001011		12 — 35	0,0001302
$NaFl$	12 — 55	0,0001034	$LiAzO_3$ . .	12 — 55	0,0001337
	12 — 75	0,0001055		12 — 75	0,0001355
	12 — 35	0,0000341		12 — 35	0,0001191
Li_2SO_4 . . .	12 — 55	0,0000351	$NaAzO_3$.	12 — 55	0,0001212
	12 — 75	0,0000360		12 — 75	0,0001249
	12 — 35	0,0000688		12 — 35	0,0001089
Na_2SO_4 . .	12 — 55	.0,0000705	K_2CO_3 . .	12 — 55	0,0001093
	12 — 75	0,0000734		12 — 75	0,0001138
$CaCl_2$ . . .	12 — 55	0.0000576		12 — 35	0,0001043
	12 — 35	0,00006805	Na_2CO_3 . .	12 — 55	0,0001146
$CdCl_2$ . . .	12 — 55	0,0000716		12 — 75	0,0001178
	12 — 75	0,0000751			

Il y a quelques mois déjà, en comparant le petit nombre de données que nous possédions, nous avons remarqué que *le produit du coefficient de dilatation par la température absolue de fusion est une quantité constante ou un multiple de cette quantité, pour les corps voisins quant à leur nature chimique et cristallisant dans le même système.*

C'est ainsi qu'en rapprochant les températures de fusion obtenues par M. Carnelley [1] et les coefficients de dilatation déterminés par M. Fizeau on obtient les valeurs suivantes :

SUBSTANCES.	Température de fusion.	Température absolue de fusion.	Coefficient de dilatation linéaire exprimé en millionièmes.	PRODUIT.
$CaFl_2$. . . . . . (cube présentant les facettes de l'octaèdre),	902	1175	19,11	22454
AgCl . . . . . . (octaèdre).	451	724	32,94	23840
				23147 = 23147 × 1
KCl	734	1007	38,03	38296
NaCl	772	1045	40,39	42207
				Moy, 40251 = 20125 × 2

Nous allons vérifier si cette loi est confirmée par les observations que nous avons consignées plus haut.

Voici le résultat de cette comparaison :

(1) *Beiblaetter*, t. III, p. 694; 1879.

SUBSTANCES.	Température de fusion.	Température absolue de fusion. T.	Coefficient de dilatation cubique. α	PRODUIT $\alpha T \times 100$.
Na Cl	772	1045	0,000121	12,64 = 2 × 6,31
KCl	734	1007	0,000114 (Fizeau.)	11,48 = 2 × 5,74
Na Fl	902	1175	0,0001055	12,39 = 2 × 6,19
Ag Cl	451	724	0,00009882 (Fizeau.)	7,14
Ca Fl_2	902	1175	0,00005733 (Fizeau.)	6,73
Sr Cl_2	825	1098	0,0000630	6,91
Ca Cl_2	719	992	0,0000576	5,71
Cd Cl_2	541	814	0,0000751	6,11
				Moy. 6,35
Li_2 SO_4	818	1091	0,0000349	3,81
Na_2 SO_4	861	1134	0,0000734	8,22 = 2 × 4,11
				Moy. 3,96
Li Az O_3	267	540	0,0001355	7,32
Na Az O_3	316	589	0,0001249	7,35
				Moy. 7,33
K_2 CO_3	834	1107	0,0001138	12,60
Na_2 CO_3	814	1087	0,0001178	12,80
				Moy. 12,70

Il est facile de se convaincre que la loi formulée plus haut se trouve jusqu'ici confirmée par l'expérience. Elle offre une analogie remarquable avec celle qui a été observée pour les corps simples. En effet, constatons que le premier terme de la progression arithmétique qui correspond à l'arsenic est précisément égal à la moitié de la raison de cette progression, de telle sorte que le produit αT est un multiple d'une constante pour tous les corps simples, ainsi que cela se présente pour les corps composés qui offrent entre eux des caractères communs.

Avant d'abandonner l'étude de la dilatabilité des solides, il importe de signaler ici une relation que nous avons établie entre cette propriété et la conductibilité calorifique.

Voici par quelle considération nous avons été amené à la découvrir :

M. de Sénarmont, dans un remarquable travail (1), a démontré que si l'on rapproche les molécules d'un corps par la pression, sa conductibilité calorifique diminue. Il est donc assez naturel d'admettre que les substances dont les molécules sont le moins écartées sont aussi celles qui conduisent la chaleur avec le moins de facilité, ou, en d'autres termes, les substances dont le coefficient de dilatation est le plus petit, l'écartement des molécules pouvant s'exprimer par le produit $K\alpha T$, K étant la distance qui sépare les centres de deux molécules voisines, α le coefficient de dilatation et T la température absolue.

Il résulte de là qu'on peut admettre comme possible que le coefficient de conductibilité soit fonction du coefficient de dilatation, du moins pour les corps qui sont doués d'une constitution semblable et devant par conséquent appartenir à une même série naturelle ou à des séries très rapprochées. C'est en effet ce que démontre le tableau ci-après. Nous avons cru utile d'y introduire également la conductibilité électrique,

(1) *Annales de Chimie et de Physique*, 3e série, t. XXIII, p. 257.

la valeur de celle-ci étant à peu près égale à celle qui représente la conductibilité calorifique.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur ce tableau pour se convaincre qu'il s'agit ici d'une loi pouvant se mettre en parallèle avec celle qui relie la dilatabilité à la fusibilité, bien que l'on doive considérer comme probable qu'elle ne s'applique qu'aux métaux.

Cette relation peut se formuler comme suit : *pour plusieurs métaux appartenant à un même groupe naturel ou à des groupes voisins, le quotient du coefficient de dilatation par la racine cubique du coefficient de conductibilité, est une constante; de plus, la différence entre deux valeurs consécutives de ce quotient est aussi une constante.*

Ajoutons encore que M. Meyer trouve que la conductibilité est une fonction périodique du poids atomique et que la valeur de cette période correspond sensiblement à celle que l'on obtient en comparant de la même manière les volumes atomiques [1].

Liquides.

Une relation ayant été trouvée entre le coefficient de dilatation et la température de fusion des solides, il était naturel de se demander s'il n'existerait pas une relation semblable entre la température d'ébullition et le coefficient de dilatation des liquides appartenant à un même groupe naturel. C'est la question que nous avons tâché de résoudre en effectuant un grand nombre d'expériences sur les corps organiques appartenant à des séries homologues [2].

Nous avons toujours remarqué que *pour les séries des alcools et des éthers des radicaux positifs monoatomiques, le produit du coefficient de dilatation par la température absolue d'ébullition*

(1) *Die Modernen Theorien der Chemie*, p. 312.

(2) *Mémoires couronnés et autres publiés par l'Académie royale de Belgique*, t. XXXI, in-8°; 1880.

SUBSTANCES.	Conductibilité calorifique C_c (*).	$\sqrt[3]{C_c}$	Conductibilité électrique C_e (***).	$\sqrt[3]{C_e}$
Ag	100	4,64	100	4,64
Cu	73,6	4,18	72,06	4,17
Au	53,2	3,75	55,19	3,81
Pl.	12,64	2,33	12,64	2,33
Pt.	8,4	2,04	10,53	2,21
Fe	16,6 (Lorenz) (**)	2,55	14,44	2,43
Ni	Coefficient de dilatation et conductibilité électrique à peu près			
Al	34,3 (Lorenz)	3,25	»	»
Mg	37,6 (Lorenz)	3,35	»	»
Cd	20,2 (Weber)	2,73	22,10	2,81
Zn	24,0	2,88	»	»
Tl.	»	»	8,64 (IV)	2,06
Pb	8,5	2,04	7,77	1,96
Sn	14,5	2,43	11,45	2,26
Bi.	1,8	1,21	»	»
Sb	4,42 (Lorenz)	1,64	»	»

(*) Les conductibilités calorifiques ont presque toutes été déterminées par

(**) Voir *Annales de Wiedemann*, t. XIII, p. 598. 1881.

(***) Les conductibilités électriques sont dues à Matthiesen, *Jahresbericht*,

(IV) Détermination de M. de la Rive. Voir les *Comptes rendus de l'Académie*

…EFFICIENT de dilatation exprimé en millionième. α	$\frac{\alpha}{\sqrt[3]{C_c}}$	Différence entre deux groupes consécutifs.	$\frac{\alpha}{\sqrt[3]{C_e}}$	Différence entre deux groupes consécutifs.
57	12,3		12,3	
51	12,2		12,2	
46	12,2		12,1	
35	»		15,0	
29	14,2		13,1	
36	14,1		14,8	
…ux du fer.	14,1		14,8	
	13,1 moy.		13,6 moy.	
69	21,2	9,5	»	18,4 = 2 × 9,2
81	24,1		»	
	22,6 moy.			
90	32,9	8,9	32,0	
87	30,2		»	
	31,5 moy.		32,0 moy.	
94	»	11,1	46,2	13,2
87	42,6		44,3	
	42,6 moy.		45,2 moy.	
75	30,8	9,9	33,1	12,1
42	34,6		»	
	32,7 moy.		33,1 moy.	
34,5	21,3	11,4		

…emann et Franz. Voir *Annales de Poggendorff*, t. LXXXIX, p. 1.

…8.

…, t. LVI, p. 588.

est sensiblement constant pour une même série. Cette conclusion intéressante nous a engagé à poursuivre ces recherches en déterminant la dilatabilité d'un certain nombre de liquides et en tâchant de déterminer l'influence qu'exercent sur ce produit les variations des propriétés chimiques.

Nous avons suivi pour ces déterminations la méthode décrite dans notre mémoire sur la dilatabilité des liquides.

BENZOATE DE BUTYLE.		BENZOATE D'AMYLE.	
Températures (*) τ.	Volumes.	Températures τ.	Volumes.
− 3,35	0,99720	− 3,35	0,99718
0	1,00000	0	1,00000
8,70	1,00747	9,53	1,00816
18,66	1,01626	18,36	1,01544
27,63	1,02430	29,72	1,02568
35,88	1,03199	54,07	1,04793
47,32	1,04289	70,00	1,06263
54,97	1,05003		
BUTYRATE DE MÉTHYLE.		BUTYRATE D'AMYLE.	
0	1,00000	0	1,00000
6,3	1,00766	6,50	1,00783
18,35	1,02341	17,13	1,02092
26,73	1,03370	28,00	1,03467
38,00	1,04918	39,10	1,04982
46,10	1,06064	47,60	1,06111
58,65	1,07883	58,50	1,07688
		69,07	1,09237

(*) L'origine des températures a été choisie égale à 15° centigrades.

BUTYRATE DE BUTYLE. Températures τ.	Volumes.	BUTYRATE D'ÉTHYLE. Températures τ.	Volumes.
0	1,00000	0	1,00000
9,33	1,01018	6,41	1,00654
20,80	1,02317	16,61	1,01734
28,97	1,03334	26,20	1,02775
38,62	1,04523	38,82	1,04223
48,64	1,05752	46,92	1,05171
58,35	1,07054	58,95	1,06621
VALÉRATE DE MÉTHYLE.		**VALÉRATE D'ÉTHYLE.**	
0	1,00000	0	1,00000
7,00	1,00819	5,80	1,00664
17,66	1,02101	15,45	1,01778
26,65	1,03207	27,05	1,03203
38,72	1,04752	35,35	1,04260
50,00	1,06295	46,54	1,05726
60,97	1,07842	56,55	1,07144
71,10	1,09163		
VALÉRATE DE PROPYLE.		**VALÉRATE DE BUTYLE.**	
0	1,00000	0	1,00000
7,30	1,00781	5,90	1,00619
19,07	1,02109	15,85	1,01689
36,20	1,02935	26,05	1,02817
35,88	1,04092	37,32	1,04134
42,20	1,05242	45,60	1,05132
59,15	1,07007	57,85	1,06616

VALÉRATE D'AMYLE.

Températures τ.	Volumes.
0	1,00000
6,00	1,00598
17,05	1,01743
25,86	1,02671
36,94	1,03921
46,35	1,04982
58,56	1,06392

GLYCOL ÉTHYLÉNIQUE.

Températures τ.	Volumes.
0	1,00000
8,83	1,00551
17,36	1,01136
30,07	1,02005
41,90	1,02827
58,26	1,04012

ALCOOL PROPARGYLIQUE.

Températures τ.	Volumes.
0	1,00000
8,05	1,00751
17,17	1,01629
28,35	1,02755
38,44	1,03807
49,21	1,04981
57,97	1,05975
64,55	1,06718

DIPROPARGYLE (*).

Températures τ.	Volumes.
0	1,00000
27,55	1,03738
39,02	1,05444
45,47	1,06422
51,73	1,07381

PARA-ALDÉHYDE.

Températures τ.	Volumes.
0	1,00000
4,50	1,00499
14,76	1,01696
24,72	1,02909
36,08	1,04401
46,10	1,05744
59,32	1,07609

ETHER ÉTHYL-PROPARGYLIQUE.

Températures τ.	Volumes.
0	1,00000
5,30	1,00624
15,49	1,01979
25,55	1,03340
35,80	1,04827
46,82	1,06506
56,88	1,08077

(*) Ce liquide nous a donné des résultats irréguliers; aussi donnons-nous ces chiffres comme approximatifs.

BENZINE.		OXALATE D'ÉTHYLE.	
Températures τ.	Volumes.	Températures τ.	Volumes.
0	1,00000	0	1,00000
8,00	1,00956	5,80	1,00626
17,96	1,02206	15,86	1,01729
28,23	1,03560	26,72	1,02972
36,78	1,04712	36,17	1,04079
47,47	1,06172	48,35	1,05547
54,15	1,07147	60,63	1,07069

Ces résultats peuvent être représentés avec une approximation suffisante par les formules suivantes, V représentant le volume et τ la température comptée à partir de 15° centigrades :

Benzoate de butyle.

$$V = 1 + 0,0008483\ \tau + 0,0000011121\ \tau^2.$$

Benzoate d'amyle.

$$V = 1 + 0,0008419\ \tau + 0,0000007538\ \tau^2.$$

Butyrate de méthyle.

$$V = 1 + 0,001196\ \tau + 0,000002608\ \tau^2.$$

Butyrate d'éthyle.

$$V = 1 + 0,001184\ \tau + 0,000002210\ \tau^2.$$

Butyrate de butyle.

$$V = 1 + 0,001094\ \tau + 0,000002177\ \tau^2.$$

Butyrate d'amyle.

$$V = 1 + 0,0010194\ \tau + 0,000001828\ \tau^2.$$

Valérate de méthyle.

$$V = 1 + 0,0011428\ \tau + 0,000002269\ \tau^2.$$

Valérate d'éthyle.

$$V = 1 + 0{,}001108\ \tau + 0{,}000002747\ \tau^2.$$

Valérate de propyle.

$$V = 1 + 0{,}0010724\ \tau + 0{,}000001897\ \tau^2.$$

Valérate de butyle.

$$V = 1 + 0{,}0010424\ \tau + 0{,}0000017502\ \tau^2.$$

Valérate d'amyle.

$$V = 1 + 0{,}0010101\ \tau + 0{,}000001391\ \tau^2.$$

Benzine.

$$V = 1 + 0{,}0011867\ \tau + 0{,}000002644\ \tau^2.$$

Alcool propargylique.

$$V = 1 + 0{,}0009163\ \tau + 0{,}000001923\ \tau^2.$$

Glycol éthylénique.

$$V = 1 + 0{,}0006435\ \tau + 0{,}0000007754\ \tau^2.$$

Para-aldéhyde.

$$V = 1 + 0{,}001122\ \tau + 0{,}000002707\ \tau^2.$$

Ether éthyl-propargylique.

$$V = 1 + 0{,}001217\ \tau + 0{,}000003599\ \tau^2.$$

Oxalate d'éthyle.

$$V = 1 + 0{,}0010702\ \tau + 0{,}000001582\ \tau^2.$$

Nous allons consigner dans le tableau ci-contre l'ensemble des résultats qui ont été calculés, soit à l'aide des éléments que nous venons de déterminer, soit à l'aide des éléments fournis antérieurement par MM. Kopp, Pierre et par nous.

SUBSTANCES.	VALEUR DE $\frac{dV}{d\tau}$.	TEMPÉRATURE absolue d'ébullition t.	TEMPÉRATURE d'ébullition T.	VALEUR de $\frac{dV}{d\tau_0} \times$ T.	VALEUR de $\frac{d^2V}{d\tau^2}$.
Alcool méthylique. .	0,0011490 + 0,000004832 τ	64	337	0,3875	0,000004832
» éthylique . .	0,001041 + 0,000004806 τ	78	351	0,3654	0,000004806
» propylique. .	0,000966 + 0,000004372 τ	97	370	0,3574	0,000004372
» butylique . .	0,00092988 + 0,000005410 τ	108	381	0,3542	0,000005410
» amylique . .	0,0009123 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Kopp.) . . .	130	403	0,3676	»
Alcool benzylique . . .	0,0007955 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Kopp.). . . .	206	479	0,38104	»
» propargylique. .	0,0009163 + 0,000003846 τ	115	388	0,3555	0,000003846
Glycol éthylénique. . .	0,0006435 + 0,0000015508 τ	196	469	0,3018	0,0000015508
Chlorure de propyle .	0,0013644 + 0,000007472 τ	47	320	0,4364	0,000007472
» de butyle. .	0,0012022 + 0,000006084 τ	68	341	0,4269	0,000006084
» d'amyle . .	0,0011300 + 0,000004788 τ 0,001175 (Pierre).	99	372	0,4203 0,4371	0,000004788
Bromure d'éthyle . .	0,001359 + 0,000007284 τ	39	312	0,4220	0,000007284
» de propyle. .	0,0012177 + 0,000004860 τ	72	345	0,4202	0,000004860
» de butyle . .	0,001165 + 0,000003472 τ	88	361	0,4205	0,000003472
» d'amyle. . .	0,0010514 + 0,000004266 τ	119	392	0,4129	0,000004266
Iodure de méthyle . .	0,001259 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Pierre.). . . .	44	317	0,3991	»
» d'éthyle	0,0011427 + 0,000004534 τ	72	345	0,3939	0,000004534
» de propyle. . .	0,0010658 + 0,000003870 τ	101	374	0,3983	0,000003870
» de butyle . . .	0,0010105 + 0,000003678 τ	117	390	0,3939	0,000003678
Formiate de méthyle.	0,0014363 + 0,000009156 τ	34	307	0,4408	0,000009156
» d'éthyle. . .	0,001324 + 0,000008438 τ	55	328	0,4332	0,000008438
» de propyle .	0,001229 + 0,000005740 τ	79	352	0,4326	0,000005740
» de butyle . .	0,001148 + 0,000005306 τ	96	369	0,4336	0,000005306
» d'amyle . . .	0,00 0858 + 0,000004332 τ	121	394	0,4275	0,000004332
Acétate de méthyle. .	0,0013409 + 0,00000768 τ	57	330	0,4425	0,000007680
» d'éthyle. . . .	0,001287 + 0,000007496 τ	75	348	0,4478	0,000007496
» de propyle . .	0,001194 + 0,000006444 τ	97	370	0,4417	0,000006444
» de butyle. . .	0,001149 + 0,000005314 τ	114	387	0,4446	0,000005314
» d'amyle. . . .	0,001059 + 0,000004206 τ	135	408	0,4320	0,000004206

SUBSTANCES.	VALEUR DE $\frac{dV}{d\tau}$.	TEMPÉRATURE absolue d'ébullition t.	TEMPÉRATURE d'ébullition T.	VALEUR de $\frac{dV}{d\tau_0} \times$ T.	VALEUR de $\frac{d^2V}{d\tau^2}$.
Propionate de méthyle	0,001248 + 0,000006372 τ	79	352	0,4400	0,000006372
» d'éthyle. .	0,0012291 + 0,000005700 τ	98	371	0,4559	0,000006700
» de propyle	0,0011695 + 0,000004562 τ	115	388	0,4538	0,000004562
» d'amyle. .	0,001055 + 0,000008606 τ	153	426	0,4494	0,000003606
Butyrate de méthyle .	0,001196 + 0,000005216 τ	104	377	0,4509	0,000005216
» d'éthyle . . .	0,001184 + 0,000004420 τ	118	391	0,4629	0,000004420
» de butyle . .	0,001094 + 0,000004354 τ	152	425	0,4649	0,000004354
» d'amyle . . .	0,0010194 + 0,000003653 τ	175	448	0,4566	0,000003656
Valérate de méthyle .	0,0011428 + 0,000004532 τ 0,001196 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Kopp.)	115	388	0,4434 0,4509 (Kopp.)	0,000004532
» d'éthyle . . .	0,001108 + 0,000005494 τ	135	408	0.45206	0,000005494
» de propyle .	0,0010724 + 0,000003794 τ	155	428	0,4588	0,000003794
» de butyle . .	0,0010424 + 0,000003500 τ	165	438	0,4566	0,000003500
» d'amyle . . .	0,0010101 + 0,0000020202 τ	185	458	0,4626	0,0000020202
Benzoate de méthyle .	0,0008956 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Kopp) . . .	200	473	0,4236	»
» d'éthyle . . .	0,0009203 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Kopp.) . . .	213	486	0,4473	»
» de butyle . .	0,0008483 + 0,000002241 τ	237	510	0,4446	0,000002241
» d'amyle . . .	0,0008419 + 0,0000015076 τ	252	525	0,4419	0,0000015076
Oxalate de méthyle. .	0,0011047 $\frac{dV}{d\tau_0}$ (Kopp.) . . .	162	435	0.4805	»
» d'éthyle. . . .	0,0010702 + 0,000003164 τ	185	458	0,4901	0,000003164
	$\frac{dV}{dt}$ (*) (Languinine.)			$\frac{dV}{dt_0} \times$ T.	$\frac{d^2V}{dt^2}$.
Benzine	0,00116 + 0,000004452 t	81	354	0,4106	0,000004452
Tolaine.	0,001046 + 0,00000362 t	111	384	0,4016	0,00000362
Xylène.	0,000975 + 0,000003348 t	138	411	0,4007	0,000003348
Eymène (du carmin) .	0,000925 + 0,00000264 t	175	448	0,4144	0,00000264
Eymène (du camphre).	0,000925 + 0,00000270 t	179	451	0,4171	0,00000270

(*) Afin de calculer la valeur de $\frac{dV}{dt}$ à l'aide de la valeur de $\frac{dV}{d\tau}$ il suffit de diviser la valeur de $\frac{dV}{dt}$ correspondant à la température que l'on considère par le rapport qui existe entre le volume du liquide à 15° et le volume à 0°. C'est ainsi que l'on obtient pour la benzine $\frac{dV}{d\tau_0}$ = 0,001204 Longuinine $\frac{dV}{d\tau_0}$ = 0,001193 (Kopp.) $\frac{dV}{d\tau_0}$ = 0,001187 (Nous) et que la valeur du produit $\frac{dV}{d\tau_0} \times$ T est égale à 0,4230 pour la benzine et ses homologues.

SUBSTANCES.	VALEUR DE $\frac{dV}{dt}$.	TEMPÉRATURE d'ébullition t.	TEMPÉRATURE d'ébullition T.	VALEUR de $\frac{dV}{dt_0} \times T$.	VALEUR de $\frac{d^2V}{dt^2}$.
Acide formique. . . .	0,0009927 $\frac{dV}{dt_0}$ (Kopp.)	100	373	0,3342	»
» acétique	0,001057.	117	390	0,4122	»
» propionique. .	0,0011003	141	414	0,4554	»
» butyrique . . .	0,001046.	157	430	0,4498	»
» valérique . . .	0,0010476.	184	457	0,4792	»
$PhCl_3$	0,001128.	78	351	0,3959	»
$SbCl_3$	0,001062.	98	371	0,3940	»
$AsCl_3$	0,000979.	134	407	0,3984	»
$TiCl_4$	0,0009826	136	409	0,4018	»
CCl_4.	0,001184.	78	351	0,4155	»
$SnCl_4$	0,001133.	115	388	0,4396	»
$SiCl_4$	0,001294.	59	332	0,4296	»

L'étude comparative des valeurs consignées dans le tableau ci-dessus nous permet de constater :

1° Que *pour les alcools et pour les éthers des radicaux monoatomiques ainsi que pour les homologues de la benzine le produit du coefficient de dilatation par la température absolue d'ébullition est une quantité sensiblement constante pour une même série ;*

2° Si l'on passe d'une série à l'autre on constate :

a) Que *la valeur de ce produit diminue si l'on passe des composés du chlore à ceux de l'iode ;*

b) Que *la présence du radical* HO *a pour effet de diminuer beaucoup cette quantité, qui atteint une valeur égale à 0,5018 pour le glycol ;*

c) Que *ce produit est à peu près constant pour tous les éthers que forment les radicaux positifs monoatomiques avec les acides gras ;*

3° *Pour la série des acides gras ce produit est au contraire très variable.* Indice probable d'une grande variabilité de constitution moléculaire;

4° *Pour les composés inorganiques liquides appartenant à une même série naturelle, il semble qu'ainsi que cela se présente pour les séries homologues, la valeur du produit* αT *est sensiblement constante, du moins si l'on ne compare que des termes pairs ou impairs de cette série ;*

5° *Pour une même série homologue la valeur de* $\frac{d^2V}{dt^2}$, *ou encore la flèche de la courbe exprimant les variations de volume avec la température, diminue à mesure que la température d'ébullition croît.*

Cette dernière conclusion résulte du reste d'une théorie que nous avons émise postérieurement à la présentation de ce mémoire (1).

Voici en quoi elle consiste :

Supposons comme point de départ que des accroissements égaux de température engendrent des travaux égaux de dilatation dans un même liquide et posons la relation :

$$\frac{f}{f'} = \frac{a'^n}{a^n};$$

f et f' sont les forces qui sollicitent les molécules, quand a et a' sont les distances qui les séparent; n est une puissance de la distance.

Il résulte de notre hypothèse que :

$$f\frac{da}{dt} = f'\frac{da'}{dt'}. \quad . \quad . \quad . \quad . \quad \text{d'où} \quad \frac{\frac{da}{dt}}{\frac{da'}{dt'}} = \frac{a^n}{a'^n}.$$

(1) Voir *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. IV, n° 12. 1882.

Si, au lieu de distances linéaires a, on considère des volumes V, l'expression précédente deviendra :

$$\frac{\frac{dV}{dt}}{\frac{dV'}{dt'}} = \frac{V^{\frac{n}{3}}}{V'^{\frac{n}{3}}},$$

en posant : $V' = 1$ et $\frac{dV'}{dt'} = \alpha$ (α étant le coefficient de dilatation élémentaire à la température 0°) on aura :

$$\frac{dV}{dt} = \alpha V^{\frac{n}{3}}$$

formule qui se vérifie parfaitement pour un grand nombre de liquides, si l'on admet $n = 7$. Nous avons utilisé principalement à cet effet les observations de Pierre et de Kopp, qui ont été exécutées entre de vastes limites de température.

Cette formule nous permet de déterminer la valeur de V; en effet, en posant $\frac{n}{3} = m$, on obtient par intégration immédiate

$$\frac{V^{-m+1}}{-m+1} = \alpha t + C.$$

La valeur de C est déterminée en faisant $t = 0$; et remarquant que V peut être pris alors égal à l'unité, nous écrirons :

$$V = \sqrt[1-m]{1+(1-m)\alpha t} \quad \text{ou} \quad V = \sqrt[m-1]{\frac{1}{1-(m-1)\alpha t}}.$$

Ces expressions montrent que si m était plus petit que 1, c'est-à-dire si les molécules s'attiraient en raison inverse d'une puissance de la distance inférieure à la troisième, le volume d'un liquide croîtrait d'une manière continue avec la température sans jamais devenir infini. Si au contraire m est plus grand que 1, l'expression montre qu'il doit exister pour chaque liquide une valeur de t pour laquelle le volume devient infini.

(Il est bien entendu que l'attraction newtonienne est ici considérée comme négligeable.)

Il faut donc que les liquides passent à l'état gazeux à une température déterminée qu'on désigne sous le nom de température critique.

Dilatation des solutions. — L'étude comparative des solutions, en se plaçant au point de vue de la dilatabilité, a été entreprise par M. Gerlach (1) et par nous (2). Ces travaux ont donné lieu aux conséquences suivantes :

1° *Si la dissolution d'un corps dans l'eau accroît le coefficient de dilatation, ce fait ne se maintient cependant pas à des températures plus ou moins élevées, où le phénomène inverse finit par s'observer ;*

2° *La température Δ à laquelle le coefficient de dilatation d'une solution devient égal au coefficient de dilatation de l'eau, est indépendante de la concentration et ne dépend que de la nature du corps en solution.*

Voici les valeurs de Δ pour quelques substances :

SUBSTANCES.	Valeurs de Δ	SUBSTANCES.	Valeurs de Δ
Acide acétique	87°	$CaCl_2$	45°
» citrique	96	$BaCl_2$	50
Saccharose	60	KCl	50
Li Cl	30	NaCl	55
Al_2Cl_6	37	Na_2SO_4	60
Na_2CO_3	67	K_2CO_3	65
K_2SO_4	60	$KAzO_3$	70
AmCl	35	$C_2H_3O_2Na$	80
$MgCl_2$	35	$AmAzO_3$	70

Il sera maintenant intéressant de comparer ces températures

(1) *Jahresberich.*, 1859, p. 46.

(2) *Mémoires couronnés et autres de l'Académie royale de Belgique*, t. XXXI, in-8°.

qui caractérisent si bien chaque substance en solution. En conséquence nous avons inscrit dans leur ordre naturel les composés pour lesquels nous possédons ces éléments.

Voici le résultat de cette comparaison :

SUBSTANCES.	Valeurs de Δ	SUBSTANCES.	Valeurs de Δ
LiCl	30°	$AmAzO_3$	70°
AmCl	35	$KAzO_3$	70
NaCl	50	K_2SO_4	60
KCl	50	Na_2SO_4	60
$MgCl_2$	35		
$CaCl_2$	45		
$BaCl_2$	50		

Il résulte de ce tableau *que pour les sels appartenant à un même groupe, la température Δ, parfois invariable avec le poids moléculaire, croît, dans d'autres cas, dans le même sens que lui.*

CHAPITRE III.

CHANGEMENTS D'ÉTAT DES CORPS.

Du passage de l'état liquide à l'état de gaz ou de vapeur.

Le passage de l'état liquide à l'état de gaz ou de vapeur peut s'effectuer de trois manières différentes : 1° par ébullition; 2° par gazéfaction ou volatilisation totale; 3° par volatilisation.

Nous allons nous occuper ici des grandeurs relatives à ces phénomènes. Les faits qui se rattachent à la température d'ébullition nous semblent devoir être examinés en premier lieu, non pas que les déterminations qui s'y rattachent soient plus importantes, mais parce que depuis longtemps les physiciens s'en sont occupés et que leurs travaux nous ont fourni de nombreuses données.

Les relations qui existent entre les températures d'ébullition des liquides, et particulièrement des liquides organiques, ont été étudiées d'une manière très approfondie. M. Hermann Kopp est le premier qui se soit occupé de ce genre de recherches.

Dès 1841, ce savant avait cru pouvoir admettre que pour les combinaisons analogues, à la même différence de formule correspond la même différence des points d'ébullition. Mais à cette époque le nombre restreint de liquides pour lesquels cet élément était déterminé ne permettait pas d'établir des lois définitives. Ce physicien a repris cette étude en 1857 dans un mémoire (1) où il discute la question de savoir jusqu'à quel point se vérifient les régularités dans les températures d'ébullition ; il cite les résultats des observations, souvent si discordants, qui lui sont connus et qui peuvent faire juger aussi bien de l'existence de ces régularités que de la confiance qu'on peut accorder aux déterminations des points d'ébullition en général.

Dans ce mémoire l'auteur admet comme générales les lois suivantes :

1° Un alcool contenant $x CH_2$ de plus ou de moins dans sa formule que l'alcool éthylique bout à une température supérieure ou inférieure de $x \times 19°$ au point d'ébullition de l'alcool éthylique.

Si l'on compare les points d'ébullition des combinaisons formant les termes correspondants dans des séries homologues différentes, on pourra encore constater la même différence des points d'ébullition pour la même différence des formules;

2° Le point d'ébullition d'un acide de la formule générale $C_n H_{2n-1} OHO$ est supérieur de 40° au point d'ébullition de l'alcool correspondant $C_n H_{2n+1} HO$;

3° Un alcool, un acide ou un éther contenant $x C$ de plus ou de moins qu'une combinaison analogue (alcool, acide ou éther), possède un point d'ébullition supérieur ou inférieur de $x \times 14°,5$;

4° Une combinaison contenant $x H$ de moins ou de plus

(1) *Annalen der Chemie und Pharmacie*, t. XCVI, pp. 2 et 330.

qu'une combinaison analogue possède un point d'ébullition supérieur ou inférieur de $x \times 5^{\circ}$;

5° Un acide bout à une température supérieure de 44° au point d'ébullition de son éther éthylique et supérieur de 63° au point d'ébullition de son éther méthylique;

6° Pour les éthers méthyliques de plusieurs acides et pour les chlorures des radicaux contenus dans les mêmes acides, les points d'ébullition ont été trouvés sensiblement égaux.

Comme il vient d'être dit, dans beaucoup de cas une différence de point d'ébullition de $x \times 14^{\circ},5$ correspond à une différence xC de formule. Cette régularité ne subsiste pas pour les bases imidogènes et amidogènes, pour lesquelles d'autres différences des points d'ébullition semblent correspondre à la différence xC des formules, mais elles se retrouvent dans plusieurs cas pour les bases nitriles.

Gerhardt a encore formulé cette règle que l'addition de C élève la température d'ébullition de 35° et que l'addition de H_2 l'abaisse de 15°, soit un accroissement de 20° pour chaque addition de CH_2.

Schröder admet que l'addition de CO_2 élève le point d'ébullition de 91°, ce qui fait, en adoptant les nombres de Gerhardt relatifs à l'addition de C, 28° pour l'addition de O. La substitution de O à H_2 élèverait le point d'ébullition de $28^{\circ} + 15^{\circ} = 43^{\circ}$. C'est à peu près la différence des points d'ébullition d'un alcool et de l'acide correspondant.

Selon Persoz, le point d'ébullition d'un éther à acide organique est égal à la somme des points d'ébullition de l'alcool et de l'acide qui le constituent, moins 122° environ.

Enfin M. Burden a trouvé récemment la loi remarquable que voici [1] : Dans les corps homologues la température absolue d'ébullition est proportionnelle à la racine carrée des densités de leurs vapeurs.

M. Berthelot s'est occupé d'une question qui se rattache peut-être plus directement au sujet que nous traitons. Il résulte de

[1] *Philosophical Magazine*, t. XLI, pp. 528-534.

ses recherches que dans un corps composé organique, forme d'un radical ou d'un corps négatif, ou d'un autre radical, le remplacement de ce corps négatif ou de ce dernier radical par un autre corps négatif ou par un autre radical, donne lieu à une variation de température d'ébullition sensiblement constante, quel que soit le corps dans lequel on opère ce remplacement.

EXEMPLES.	Température d'ébullition.	DIFFÉRENCES.
Alcool éthylique.	78°	67°
Éther chlorhydrique	11	
Glycérine	280	53
Monochlorhydrine	227	
Acide phénique	188	52
Chlorure phénique.	136	
Acide acétique	117	62
Chlorure acétique	55	
Alcool	78	8
Éther iodhydrique	70	
Alcool allylique.	103	2
Éther allyliodhydrique	101	
Éther chlorhydrique	11	59
Éther iodhydrique	70	
Éther amylchlorhydrique	104	44
Éther amyliodhydrique	148	
Chlorure phénique.	136	54
Iodure phénique	190	

M. Berthelot ajoute avec raison qu'on ne peut considérer ces

relations comme rigoureuses, mais qu'elles sont l'indice d'une loi. Alors même, dit-il, qu'elles seraient l'expression d'une loi réelle, on ne doit pas espérer en déduire des résultats absolus, pour divers motifs; en effet, le point d'ébullition d'un corps dépend de plusieurs variables distinctes de son équivalent : d'une part il change avec la pression ; or les tensions de vapeur et par suite les points d'ébullition correspondants paraissent varier avec la température suivant des lois individuelles; d'autre part la température d'ébullition des corps tels que l'eau qui prennent immédiatement une densité de vapeur proportionnelle à leur équivalent, ne saurait être comparable à la température d'ébullition des corps tels que l'acide acétique qui ne prennent l'état gazeux parfait qu'à des températures beaucoup plus hautes. Nous ajouterons que toutes les relations que nous venons de signaler ne tiennent pas compte des isoméries qui donnent lieu à des variations considérables de température d'ébullition. Ainsi l'alcool butylique primaire et normal

$$CH^3CH^2CH^2CH^2HO$$

bout à 116°; l'alcoo l butylique primaire

$$\begin{matrix} CH_3 \\ CH_3 \end{matrix} > CH\ CH_2HO$$

bout à 109° ; l'alcool butylique secondaire

$$\begin{matrix} CH_3CH_2CH\ CH_3 \\ | \\ HO \end{matrix}$$

bout à 99°; enfin l'alcool tertiaire

$$\begin{matrix} & CH_3 & \\ & | & \\ CH_3 - & C & - CH_3 \\ & | & \\ & HO & \end{matrix}$$

bout à 82°,5. Soit une différence de 33°,5 entre l'alcool butylique primaire et normal et l'alcool butylique tertiaire.

L'ensemble de ces faits nous a engagé à admettre que ces comparaisons ne peuvent avoir d'utilité réelle que dans le cas

où l'on ne compare entre eux que des corps de constitution semblable.

M. Schorlemmer a étudié quelques séries homologues en suivant ce principe (1).

Les hydrocarbures normaux semblent ne pas se soumettre aux lois énoncées plus haut ; ainsi :

HYDROCARBURES.	Température d'ébullition observée.	Température d'ébullition calculée.	DIFFÉRENCE.
C_4H_{10}	1°	1°	37
C_5H_{12}	38	38	33 = 37 — 4
C_6H_{14}	70	71	29 = 33 — 4
C_7H_{16}	99	100	25 = 29 — 4
C_8H_{18}	124	125	19 × 4
$C_{12}H_{26}$	202	201	19 × 4
$C_{16}H_{34}$	278	278	»

On voit que les différences de température d'ébullition correspondant à une différence de CH_2 dans la composition sont d'autant plus grandes que l'on considère des corps plus volatils, mais qu'elles tendent vers la limite 19°, qui est la valeur que l'on constate le plus généralement. Le même phénomène se reproduit pour les chlorures, les bromures, les iodures et les acétates primaires et normaux des radicaux monoatomiques. Pour les alcools la différence entre deux termes consécutifs semble être toujours 19°.

M. H. Kopp a encore étudié quelques composés aromatiques (2), ces composés étant formés par le remplacement dans

(1) *Jahresbericht*, 1868, p. 319, 1871, p. 369, et 1872, p. 34.
(2) *Jahresbericht*, 1867, p. 65.

la benzine de 1, 2 ou 3 hydrogènes par 1, 2 ou 3 radicaux monoatomiques.

Voici les points d'ébullition de ces corps :

$C_6H_5\,CH_3$	111°	$C_5H_4 \begin{cases} CH_3 \\ CH_3 \end{cases}$	139	$C_6H_3 \begin{cases} CH_3 \\ CH_3 \\ CH_3 \end{cases}$	166
$C_6H_5\,C_2H_5$	131,5	$C_6H_4 \begin{cases} CH_3 \\ C_2H_5 \end{cases}$	157,5		
$C_6H_5\,C_3H_7$	152	$C_6H_4 \begin{cases} CH_3 \\ C_3H_7 \end{cases}$	176	$C_6H_3 \begin{cases} CH_3 \\ CH_3 \\ C_2H_5 \end{cases}$	182,5
$C_6H_5\,C_4H_9$	172,5	$C_6H_4 \begin{cases} C_2H_5 \\ C_2H_5 \end{cases}$	176		
$C_6H_5\,C_5H_{11}$	193	$C_6H_4 \begin{cases} CH_3 \\ C_5H_4 \end{cases}$	213	$C_6H_3 \begin{cases} CH_3 \\ CH_3 \\ C_5H_{11} \end{cases}$	232
$C_6H_5\,C_6H_{13}$	213,5				
$C_6H_5\,C_7H_{15}$	234				

Il résulte de la comparaison de ces valeurs qu'une variation dans la composition de n. CH_2 donne lieu à une variation de température d'ébullition de n. 20,5, de n. 18,5 ou de n. 16°,5 suivant que 1, 2 ou 3 atomes d'hydrogène ont été remplacés dans C_6H_6.

M. Graebe compare les températures d'ébullition des composés diphéniliques et des composés diphéniléniques (1).

Voici le résultat de cette comparaison :

$(C_6H_5)_2O$	246°	$(C_4H_6 - C_6H_4)O$	287 — 288
$(C_6H_5)_2CH_2$	261 — 262	$(C_4H_6 - C_6H_4)CH_2$	300 — 304
$(C_6H_5)_2S$	292,3	$(C_4H_6 - C_6H_4)S$	332 — 333
$(C_6H_5)_2CO$	295	$(C_4H_6 - C_6H_4)CO$	336 — 338
$(C_6H_5)_2C_2H_2$	306 — 307	$(C_4H_6 - C_6H_4)C_2H_2$	340
$(C_6H_5)_2NH$	301	$(C_4H_6 - C_6H_4)NH$	354

Il résulte de la comparaison de ces chiffres que les composés

(1) *Jahresbericht*, 1874, p. 18.

diphéniliques différant des composés diphéniléniques par une addition de deux atomes d'hydrogène, ont une température d'ébullition inférieure de 40° environ à celle de ces derniers composés.

En résumé, constatons qu'il résulte des recherches relativement récentes que des changements égaux de composition ne donnent pas toujours lieu à des changements égaux de température d'ébullition. Ces anomalies sont dues à deux causes principales : d'abord à ce que, comme nous l'avons déjà dit, cette loi ne tient pas compte des isoméries; ensuite à ce que les lois que nous venons d'énoncer pourraient éprouver des changements notables si l'on effectuait des observations à des pressions très différentes de celle de l'atmosphère.

Le seul travail qui, à ma connaissance, ait été publié concernant cette question est celui de M. Landolt (1). L'auteur examine cinq termes de la série des acides gras.

Ces observations peuvent se résumer dans le tableau ci-contre.

Il résulte de ces chiffres que la loi de la variation des températures d'ébullition, par suite des additions de CH_2 dans la série homologue des acides gras, reste à peu près la même pour des observations faites sous des pressions variant entre 1160 et 560 millimètres de mercure, mais pour les températures observées à des pressions plus basses cette loi est sensiblement altérée.

Le sommaire ci-dessus nous indique d'une façon claire l'état de la science en ce qui concerne les températures d'ébullition des liquides, il nous montre avec non moins de netteté quels sont les travaux qu'il importe d'effectuer. On remarquera d'abord que ce n'est que pour un petit nombre de liquides que la température d'ébullition a été observée à des pressions dif-

(1) *Jahresbericht*, 1868, p. 32.

Points d'ébullition pour les pressions de :

	1160 mill.	Différence.	960 mill.	Différence.	760 mill.	Différence.	560 mill.	Différence.	360 mill.	Différence.	160 mill.	Différence.	60 mill.	Différence.
Acide formique . . .	. . . .	. . . .	. . . .	. . .	100	. . . .	90	. . . .	77	. . . .	56	. . . .	33	. . . .
	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	. . . .	19	. . . .	19	. . . .	19	. . . .	17	. . . .	15
» acétique	132	. . . .	126	. . . .	119	. . . .	109	. .	96	. . . .	73	. . . .	48	. . . .
	. . . .	20	. . . .	20	. . . .	20	. . . .	21	. . . .	21	. . . .	22	. . . .	21
» propionique. .	152	. . . .	146	. . . .	139	. . . .	130	. . . .	117	. . . .	95	. . . .	69	. . . .
	. . . .	23	. . . .	22	. . . .	22	. . . .	21	. . . .	20	. . . .	17	. . . .	13
» butyrique . . .	175	. . . .	168	. . . .	161	. . . .	151	. . . .	137	. . . .	112	. . . .	82	. . . .
	. . . .	13	. . . .	13	. . . .	13	. . . .	13	. . . .	12	. . . .	11	. . . .	9
» valérique. . . .	188	. . . .	181	. . . .	174	. . . .	164	. . . .	149	. . . .	123	. . . .	91	. . . .

férentes de la pression atmosphérique, que par conséquent il existe là un vaste champ d'observations destinées à contrôler si les lois énoncées par les divers savants peuvent être considérées comme générales. En outre l'étude des variations de la température d'ébullition que l'on observe non par suite d'additions successives de CH_2, mais par suite de substitutions d'un métalloïde ou d'un radical à un autre radical, est encore fort incomplète. Bien que dans certains cas des substitutions semblables donnent lieu à des variations de température d'ébullition sensiblement égales, comme l'a fait remarquer M. Berthelot, il existe des écarts considérables et en si grande quantité qu'il ne faut pas hésiter avec ce savant chimiste à considérer les résultats de ces rapprochements comme n'étant que l'indice d'une loi. Dans ce qui va suivre nous allons étudier la manière dont varient les différences qui résultent de ce genre de substitution, lorsqu'on passe par les termes consécutifs de séries homologues.

Influence exercée sur la température d'ébullition par suite de la substitution du radical HO par Cl, Br et Io.

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools.	Température d'ébullition de l'éther chlorhydrique correspondant.	Différence entre les températures d'ébullition.	Excès des différences.
$C_2 H_5$ HO.	78	13	65	
				14
$C_3 H_7$ HO.	97	46	51	
				12
$C_4 H_9$ HO.	116	77	39	
				8
$C_5 H_{11}$ HO.	137	106	31	
				8
$C_6 H_{13}$ HO.	156	133	23	
				8
$C_7 H_{15}$ HO.	173	158	15	
				4
$C_8 H_{17}$ HO.	192	181	11	

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools.	Température d'ébullition de l'éther bromhydrique.	Différence entre les températures d'ébullition.	Excès des différences.
$C\ H_5\ HO$	60	13	47	8
$C_2\ H_5\ HO$	78	39	39	13
$C_3\ H_7\ HO$	97	71	26	11
$C_4\ H_9\ HO$	116	101	15	7
$C_5\ H_{11}\ HO$	137	129	8	7
$C_6\ H_{13}\ HO$	156	155	1	7
$C_7\ H_{15}\ HO$	173	179	— 6	3
$C_8\ H_{17}\ HO$	192	201	— 9	

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools.	Température d'ébullition de l'éther iodhydrique.	Différence entre les températures d'ébullition.	Excès des différences.
$C\ H_5\ HO$	60	40	20	14
$C_2\ H_5\ HO$	78	72	6	11
$C_3\ H_7\ HO$	97	102	— 5	9
$C_4\ H_9\ HO$	116	130	— 14	5
$C_5\ H_{11}\ HO$	137	156	— 19	5
$C_6\ H_{13}\ HO$	156	180	— 24	5
$C_7\ H_{15}\ HO$	73	202	— 29	6
$C_8\ H_{17}\ HO$	192	222	— 30	

La comparaison de ces chiffres nous permet de conclure : 1° que pour les séries que nous venons d'examiner le remplacement du radical HO par Cl, Br ou Io ne donne pas lieu à une variation de température d'ébullition uniforme; 2° que les différences positives de températures d'ébullition provenant de ces substitutions vont en décroissant lorsqu'on passe des composés les plus simples aux moins simples, pour devenir finalement négatives; 3° que le terme de la série pour lequel cette différence devient négative, devient plus simple lorsqu'on passe des éthers chlorés aux éthers de l'iode. Enfin les excès des différences vont en décroissant en passant des termes les plus simples aux moins simples.

En construisant un tableau semblable pour les acétates nous obtenons :

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools.	Température d'ébullition de l'éther acétique.	Différence.	Excès des différences.
$C_1 H_3$ HO.	60	56	4	
$C_2 H_5$ HO.	78	74	4	9
$C_3 H_7$ HO.	97	102	— 5	
$C_4 H_9$ HO.	116	125	— 9	
$C_5 H_{11}$ HO.	137	148	— 11	6
$C_6 H_{13}$ HO.	156	169	— 13	
$C_7 H_{15}$ HO.	173	207	— 34	21

Ici encore nous constatons que la valeur des différences varie dans le même sens que pour les éthers haloïdes. En ce qui concerne les excès des différences la loi inverse semble se dessiner avec assez de netteté.

Résultat du remplacement de HO par C_6H_5:

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools.	Température d'ébullition du composé aromatique.	Différence.	Excès des différences.
$C\,H_3\,HO$	60	111	— 51	2
$C_2\,H_5\,HO$	78	131	— 53	2
$C_3\,H_7\,HO$	97	152	— 55	
$C_4\,H_9\,HO$	116	172	— 56	1
$C_5\,H_{11}\,HO$	137	198	— 56	1
$C_6\,H_{13}\,HO$	156	213	— 57	4
$C_7\,H_{15}\,HO$	173	234	— 61	
				moy. 2

Résultat du remplacement de HO par RCO, R représentant le radical alcoolique.

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools	Température d'ébullition de l'acétone correspondant	Différence.	Excès des différences.
$C\,H_3\,HO$	60	56	+ 4	26
$C_2\,H_5\,HO$	78	100	— 22	25
$C_3\,H_7\,HO$	97	144	— 47	18
$C_4\,H_9\,HO$	116	181	— 65	18
$C_5\,H_{11}\,HO$	137	220	— 83	25
$C_6\,H_{13}\,HO$	156	264	— 108	
				moy. 22,4

Remplacement du radical alcoolique C_nH_{2n+1} par le radical acide $C_nH_{2n-1}O$.

ALCOOLS.	Température d'ébullition des alcools.	Température d'ébullition de l'acide.	Différence.	Excès des différences.
$C\ H_3\ HO$	60	99	— 39	
$C_2\ H_5\ HO$	78	118	— 40	
$C_3\ H_7\ HO$	97	140	— 43	
$C_4\ H_9\ HO$	116	163	— 47	moy. 1,3
$C_5\ H_{11}\ HO$	137	184	— 47	
$C_6\ H_{13}\ HO$	156	204	— 48	
$C_7\ H_{15}\ HO$	173	220	— 47	

L'examen de ce tableau nous montre que pour ces séries les excès des différences varient entre des limites très restreintes.

Nous avons encore examiné quelques groupes, mais malheureusement trop peu nombreux pour arriver à des conclusions sérieuses concernant les excès des différences.

Remplacement de HO par H.

ALCOOLS.	Température d'ébullition de l'alcool.	Température d'ébullition de l'hydrocarbure.	Différence.
$C_4H_9\ HO$	116	1	115
$C_5H_{11}\ HO$	137	33	104
$C_6H_{13}\ HO$	156	70	86
$C_7H_{15}\ HO$	173	99	74
$C_8H_{17}\ HO$	192	125	68

Remplacement de HO par CAz.

ALCOOLS.	Température d'ébullition de l'alcool.	Température d'ébullition du cyanure.	Différence.
C_2H_3 HO	60	82	— 22
C_4H_5 HO	78	96,5	— 18,5
C_6H_7 HO	97	116	— 19
C_8H_9 HO	109	127	— 17
$C_{10}H_{11}$ HO	130	146	— 16

Remplacement de HO par AzO_3.

ALCOOLS.	Température d'ébullition de l'alcool.	Température d'ébullition de l'azotate.	Différence.
C_2H_3 HO	60	66	— 6
C_4H_5 HO	78	86,3	— 8,3
$C_{10}H_{11}$ HO	130	148	— 18

Remplacement de HO par CHO_2.

ALCOOLS.	Température d'ébullition de l'alcool.	Température d'ébullition du formiate.	Différence.
C_2H_3HO	60	37	23
C_4H_5HO	78	55	23
C_6H_7HO	97	79	18
C_8H_9HO	116	96	20

Remplacement du radical C_nH_{2n+1} par le radical C_nH_{2n-1}.

ALCOOLS.	Température d'ébullition de l'alcool.	Température d'ébullition de l'aldéhyde.	Différence.
C_2H_5HO.	78	21	57
C_3H_7HO.	97	46	51
C_4H_9HO.	116	75	41
$C_5H_{11}HO$	137	102	35

Remplacement de HO par HS.

ALCOOLS.	Température d'ébullition de l'alcool.	Température d'ébullition du mercaptan.	Différence.
C_1H_3HO.	60	20	40
C_2H_5HO.	78	36	42
C_4H_9HO.	109	88	21
$C_5H_{11}HO$	130	120	10

Remplacement de HO par Cl.

ACIDE.	Température d'ébullition de l'acide.	Température d'ébullition du chlorure du radical acide	Différence.
C_2H_3OHO	117	55	62
C_5H_9OHO	175	115	60

Remplacement de HO par RO, R étant le radical acide.

ACIDE.	Température d'ébullition de l'acide.	Température d'ébullition de l'oxyde.	Différence.
C_2H_3OHO	116	138	— 22
C_3H_5OHO	138	165	— 27
C_4H_7OHO	157	190	— 33

Remplacement de HO par H_2Az.

ACIDE.	Température d'ébullition de l'acide.	Température d'ébullition de l'amide.	Différence.
CHOHO.	105	190	— 85
C_2H_3OHO	117	222	— 105
C_4H_7OHO	157	216	— 59

Remplacement de O par S.

OXYDE.	Température d'ébullition de l'oxyde.	Température d'ébullition du sulfure.	Différence.
$(CH_3)_2O$	21	41	20
$(C_2H_5)_2O$	35	91	56

Il résulte clairement de l'ensemble des chiffres que nous venons de consigner :

1° Que si dans certains cas des substitutions semblables donnent lieu à des variations de température d'ébullition sensiblement égales, ce fait est loin d'être général ;

2° Que ces différences varient pour ainsi dire d'une manière continue lorsqu'on passe de l'un à l'autre terme d'une série homologue ;

3° Que le remplacement de HO dans les alcools par un radical quelconque, simple ou composé, donne généralement lieu à des différences de température d'ébullition qui vont en diminuant, en passant des termes les plus simples aux termes les plus complexes si ces différences sont positives, et qui vont au contraire en augmentant si ces différences sont négatives. Cependant le remplacement de HO par CAz donne lieu au phénomène inverse.

Nous avons vu dans l'historique de la question qui nous occupe que, pour les corps appartenant à une série homologue, une différence de composition correspondant à CH_2 donnait généralement lieu à une différence de température d'ébullition de 19° environ. Les groupes chimiques tendant de plus en plus à être assimilés aux séries organiques, nous avons cru utile de rechercher s'il n'existait pas de relation entre les températures d'ébullition des composés liquides inorganiques dont les éléments constituants se rangent dans un même groupe.

Les corps pouvant être étudiés de cette manière sont, comme on le sait, fort peu nombreux. Cependant nous allons donner quelques chiffres qui tendent à prouver que ces corps sont régis par des lois tout à fait semblables à celles qui régissent les séries homologues organiques.

Il résulte du tableau ci-contre que *la température d'ébullition d'un corps appartenant à une série naturelle est égale à la température d'ébullition du corps de cette série qui bout à la température la plus basse plus un multiple d'une quantité constante égale ou à peu près égale à 19°.*

SUBSTANCES.	TEMPÉRATURE D'ÉBULLITION observée.	TEMPÉRATURE D'ÉBULLITION calculée.	Différence.
$Si\,Cl_4$	59	»	»
$C\,Cl_4$	78	59 + 19 = 78	0°
$Sn\,Cl_4$	115	59 + 3 × 19 = 116	+ 1°
$Ti\,Cl_4$	136	59 + 4 × 19 = 135	— 1°
$C_2\,H_5\,Az$	89	»	»
$C_2\,H_5\,Ph$	127	89 + 2 × 18 = 125	— 2°
$C_2\,H_5\,As$	140	89 + 3 × 18 = 143	+ 3°
$C_2\,H_5\,Sb$	158	89 + 4 × 18 = 161	+ 3°
$Ph\,Cl_3$	78	»	»
$As\,Cl_3$	134	78 + 3 × 18 = 132	— 2°
$Sb\,Cl_3$	223	78 + 8 × 18 = 222	— 1°
$Ph\,Br^3$	175	»	»
$As\,Br^3$	220	175 + 3 × 18 = 219	— 1°
$Sb\,Br^3$	270	175 + 6 × 18 = 273	+ 3°
$(C_2\,H_5)_4\,Sn$	181	»	»
$(C_2\,H_5)_4\,Pb$	200	181 + 19 = 200	0°

Du passage de l'état liquide à l'état gazeux par gazéfaction ou volatilisation totale.

On sait que la température d'ébullition d'un liquide croît avec la pression ou en d'autres termes qu'un liquide conserve son état à des températures d'autant plus élevées que la pression est elle-même plus élevée. Cependant ce phénomène ne se produit pas d'une manière illimitée, mais il existe au contraire pour chaque liquide une température-limite à laquelle une pression quelconque devient impropre à maintenir l'état

liquide. On doit la découverte de l'existence de cette température-limite à M. Andrews : elle a été désignée sous le nom de *température critique* et de *température d'ébullition absolue*. Cependant nous verrons plus tard que cette dernière appellation doit être considérée comme défectueuse, aussi proposons-nous de donner au phénomène que l'on observe à cette température le nom de *gazéfaction* par analogie avec le mot *liquéfaction*. L'existence de cette propriété permet d'établir une définition rigoureuse d'un gaz et d'une vapeur. En effet, on peut dire qu'un gaz est une substance aériforme prise au-dessus de son point critique tandis qu'une vapeur serait une substance semblable prise à une température inférieure à celle qui correspond à ce point.

Je pense qu'il est inutile d'insister sur l'importance considérable que présente la détermination des températures de gazéfaction; en effet, c'est là une grandeur absolument constante qui n'est variable avec aucun élément, contrairement à ce qui se présente pour presque toutes les grandeurs qu'il nous est permis de comparer.

Malheureusement ces observations n'ont encore été faites que sur un bien petit nombre de corps. Cependant voici quelques lois qui semblent avoir déjà acquis une certaine consistance.

M. Sajotschewsky trouve que la tension de la vapeur au point critique est indépendante de la température de ce point (1). M. Strauss admet que pour un mélange de deux liquides la température critique se trouve exprimée par la formule

$$T = \frac{\alpha \tau_1 + \beta \tau_2}{\alpha + \beta},$$

τ_1 et τ_2 désignant les températures critiques des deux liquides et α et β la quantité pour cent de chaque liquide contenu dans le mélange (2). Enfin M. Van der Waals pense qu'on peut

(1) *Beiblätter*, t. III, p. 741; 1879.

(2) *Journal de la Société physico-chimique russe*, t. XII, p. 207; 1880.

admettre le rapport

$$\frac{d_1}{d_2} = \frac{\mu_1 p_1 T_2}{\mu_2 p_2 T_1},$$

dans lequel μ représente le poids moléculaire, d la densité, p la pression et T la température critique [1].

Encouragé par ces résultats, nous nous sommes proposé de rechercher jusqu'à quel point la température de gazéfaction se rapproche de la température d'ébullition ou, en d'autres termes, si ces deux grandeurs sont régies par les mêmes lois. Nous avons entrepris à cet effet un assez grand nombre d'observations.

L'appareil dont nous nous sommes servi se compose d'un bain d'air à triple enveloppe A (voir pl. II), au centre duquel se trouve une éprouvette en verre *a* qui contient la cuvette du thermomètre destiné à mesurer la température de gazéfaction et une petite ampoule *h* dont le tiers environ du volume est rempli par le liquide sur lequel on opère. Deux glaces *g* permettent d'observer ce dernier avec facilité. Enfin à la tige du thermomètre émergeant en dehors du bain d'air se trouve fixé un thermomètre de très petite dimension destiné à mesurer la température de la tige, élément qui est indispensable pour effectuer les corrections que les lectures thermométriques doivent subir. Les choses étant ainsi disposées, on échauffe lentement le bain d'air; cet échauffement donne lieu à une dilatation progressive du liquide et finalement à la disparition complète du ménisque, phénomène qui précède immédiatement la disparition de la couche superficielle; à ce moment on fait la lecture thermométrique et l'on diminue considérablement la flamme du bec destiné à l'échauffement du bain d'air. La température de celui-ci continue à s'élever encore de quelques degrés par suite du rayonnement des parois, puis elle baisse lentement. Lorsqu'elle a presque atteint la température de gazéfaction, on observe d'abord un petit nuage, à la

(1) *Beiblätter*, t. V, p. 567.

place où la couche superficielle va se former, puis celle-ci se dessine brusquement. Il importe que les deux observations ainsi faites coïncident. Cette concordance prouve encore que que le thermomètre et l'ampoule étaient en équilibre de température; en effet, supposons par exemple que la masse de la cuvette du thermomètre soit beaucoup plus considérable que celle de l'ampoule et que par conséquent cette cuvette ait une température inférieure à celle de l'ampoule lors de l'échauffement ; dans ces conditions il est évident que l'inverse se produira lors du refroidissement et que dans ce cas le thermomètre marquera une température trop élevée. Il est inutile de dire que les phénomènes inverses se présenteraient si l'ampoule avait une masse trop considérable.

Voici les résultats que nous avons obtenus :

SUBSTANCES.	Température de gazéfaction.	SUBSTANCES.	Température de gazéfaction.
Alcool méthylique . .	263°	Formiate de méthyle . .	250,5°
— éthylique . . .	251,5	— de propyle . .	260,5
— propylique . .	261,0		
— isopropylique .	238,0		
— butylique . . .	270,5		
Acétate de méthyle . .	278,7	Propionate de méthyle . .	261
— d'éthyle . . .	275,7	— d'éthyle . . .	279,5
— de propyle . .	264,5	— de propyle . .	290,5
— de butyle . .	287,0		
Butyrate de méthyle .	171,5		
— d'éthyle. . .	185,5		
Valérate de méthyle .	283,5		
— d'éthyle. . .	297,0		

Il est facile de constater que ces valeurs ne sont pas du tout soumises aux mêmes lois que la température d'ébullition : ainsi, la température de gazéfaction croît lorsqu'on passe de l'acétate de propyle à l'acétate de méthyle, de même l'alcool méthylique a une température de gazéfaction supérieure à celle de l'alcool éthylique, et il nous a été impossible de découvrir la trace d'une régularité ; peut-être n'en serait-il pas ainsi si l'on pouvait comparer ces éléments à la dilatabilité de ces liquides observée entre de vastes limites de température, mais quoi qu'il en soit on ne peut désigner sous le nom de « température d'ébullition absolue » les éléments que nous venons de considérer.

NOTE. — Les liquides sur lesquels nous avons opéré se trouvant contenus dans des tubes ayant seulement un millimètre de diamètre environ, nous avions été porté à croire que ce diamètre aurait bien pu avoir une influence sur la température de gazéfaction. Nous avons constaté qu'il n'en est rien, des tubes ayant seulement 0,5^{mm} de diamètre nous ont fourni les mêmes résultats.

Du passage de l'état liquide à l'état de vapeur par volatilisation.

On doit à M. Bunsen une relation intéressante entre la volatilité de certains sels et leur poids moléculaire. Si l'on expose des poids égaux de chlorures, bromures ou iodures alcalins dans la région la plus chaude d'un bec de Bunsen, on observe que dans ces conditions, où les quantités de chaleur fournies pendant le même temps sont sensiblement les mêmes, ces divers sels se volatilisent dans des temps inversement proportionnels à leurs poids moléculaires, de telle sorte que, en multipliant les temps de volatilisation par les poids moléculaires on obtient des produits à peu près égaux. On peut encore exprimer cette loi en disant que dans des flammes également chaudes il se volatilise dans le même temps le même nombre



de molécules de sels haloïdes ou, en d'autres termes, que les volatilités moléculaires sont les mêmes (1).

Cette remarque nous a engagé à rechercher si des expériences faites dans ce sens sur les liquides ne nous permettraient pas de déterminer quelque nouvelle relation. Mais avant de poursuivre il est naturel de se demander si cet élément ou plutôt cette propriété nouvelle en apparence n'est pas en réalité autre chose qu'une quantité proportionnelle à la tension de vapeur du liquide, si l'on suppose que les expériences soient faites dans le même gaz et sous la même pression. Cependant cette relation n'est pas si simple, car, ainsi que l'a démontré M. Stéphan (2), la volatilité peut s'exprimer par la formule :

$$v = \frac{k}{h} l. \frac{p}{p - p_1},$$

dans laquelle k désigne le coefficient de diffusion du milieu, h la distance qui sépare le niveau du liquide du bord de la cuvette, p la pression atmosphérique et p_1 la tension de vapeur du liquide à la température que l'on considère.

Si donc on opère dans *les mêmes conditions* sur des liquides différents, on pourra représenter v par la formule :

$$v = l. \frac{p}{p - p_1}.$$

Bien que la volatilité soit une fonction définie de la tension de vapeur, je ne doute pas qu'elle doive être considérée comme une propriété spéciale et qu'il importe de déterminer directement les valeurs qui s'y rattachent. Aussi avons-nous fait un assez grand nombre d'observations qui nous ont conduit à des conclusions intéressantes.

Voici la manière dont nous avons opéré : nous avons fait construire une série de flacons cylindriques ayant rigoureusement le même diamètre, pouvant se fermer à l'aide de plaques convenablement rodées. Cela étant, nous avons introduit dans

(1) *La théorie atomique*, par Wurtz, 2e édition, p. 99.
(2) *Beiblätter*, t. I, p. 351 ; 1877.

ces flacons les liquides à examiner de façon à ce que la surface du liquide soit toujours également distante du bord du flacon. Après avoir pesé ceux-ci munis de leurs couvercles il suffisait d'ôter ces derniers pendant un certain temps et de peser de nouveau. La différence entre ces deux pesées donnait la quantité de liquide volatilisée et comme cette opération se faisait simultanément pour tous les termes qu'il s'agissait de rapprocher, ces valeurs étaient parfaitement comparables. Nous désignerons celles-ci sous le nom de *coefficient de volatilité* (Δ). Si maintenant nous divisons ces valeurs par le poids moléculaire, nous aurons des nombres proportionnels au nombre de molécules abandonnées dans des temps égaux par chacun des liquides qu'on compare. Nous désignerons ces nombres sous le nom de *volatilité moléculaire* $\frac{\Delta}{p}$, que nous prendrons égale à 100 pour le premier terme de chaque série.

Voici les résultats de nos observations, qui ont été exécutées à des températures voisines de 15° :

SUBSTANCES.	VALEUR de p.	VALEUR DE $\frac{\Delta}{p}$ observée.	VALEUR DE $\frac{\Delta}{p}$ calculée.	VALEUR de la raison.
Alcool méthylique. . . .	32	100	100	3,05
» éthylique	46	40,4	32,7	
» propylique. . . .	60	12,06	10,7	
» butylique	74	4,02	3,51	
» amylique	88	1,43	1,14	
Formiate d'éthyle. . . .	74	100	100	2,99
» de propyle. . .	88	30,0	33,4	
» de butyle . . .	102	10,5	11,17	
» d'amyle. . . .	116	3,57	3,73	
Acétate de méthyle . . .	74	100	100	2,59
» d'éthyle	88	40,4	38,7	
» de propyle . . .	102	13,8	14,9	
» de butyle. . . .	116	6,38	5,77	
» d'amyle	130	2,23	2,23	

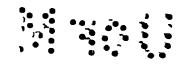


SUBSTANCES.	VALEUR de p.	VALEUR DE $\frac{\Delta}{p}$ observée.	calculée.	VALEUR de la raison.
Propionate de méthyle . .	88	100	100	
» d'éthyle . . .	102	37,4	37,5	
» de propyle . .	116	13,3	14,2	2,66
» de butyle . . .	130	»	5,31	
» d'amyle . . .	144	2,10	2,00	
Butyrate de méthyle . . .	102	100	100	
» d'éthyle	116	40,6	41,66	
» de propyle . . .	130	»	17,33	2,4
» de butyle . . .	144	8,3	7,22	
» d'amyle	158	2,8	3,01	
Valérate de méthyle . . .	116	100	100	
» d'éthyle	130	40,8	41,66	
» de propyle . . .	144	16,7	17,33	2,4
» de butyle . . .	158	8,9	7,22	
» d'amyle	172	3,8	3,01	

Le tableau ci-dessus nous permet de constater ce fait curieux que *le rapport entre deux valeurs consécutives de* $\frac{\Delta}{p}$ *est sensiblement constant,* ce que l'on peut encore exprimer en disant que *si l'on considère les termes consécutifs d'une série homologue le nombre de molécules qui s'échappent du liquide varie en suivant une progression géométrique.* Il n'est pas sans intérêt de rappeler que si l'on considère les températures d'ébullition, la variation de cette quantité se trouve exprimée dans les mêmes conditions par une progression arithmétique.

De la température de fusion des séries organiques.

L'étude de la température d'ébullition des corps appartenant à des séries homologues organiques, ayant donné lieu à des conclusions remarquables, fait prévoir que la comparaison des températures de fusion de corps appartenant à des séries sem-



blables donnera lieu à des conclusions non moins intéressantes. C'est en effet ce qui résulte du travail de M. Bayer[1].

On obtient pour les corps de la série oxalique les valeurs suivantes :

$C_4\ H_6\ O_4$.	180°	$C_5\ H_8\ O_4$.	97°
$C_6\ H_{10}\ O_4$.	148	$C_7\ H_{12}\ O_4$.	103
$C_8\ H_{14}\ O_4$.	140	$C_9\ H_{16}\ O_4$.	106
$C_{10}\ H_{18}\ O_4$.	127	$C_{11}\ H_{20}\ O_4$.	108

Ces chiffres ont conduit ce physicien à cette conclusion remarquable que *la température de fusion est croissante à mesure que le nombre d'atomes contenu dans la molécule croît, si cette molécule contient un nombre impair d'atomes de carbone, tandis que le phénomène inverse se produit pour les corps dont la molécule contient un nombre pair d'atomes de carbone.*

Si l'on compare de la même manière les corps appartenant à la série des acides gras, on trouve :

$C_2\ H_4\ O_2$.	17°	
$C_3\ H_6\ O_2$.		?
$C_4\ H_8\ O_2$.	0	
$C_5\ H_{10}\ O_2$.		?
$C_6\ H_{12}\ O_2$.	— 2 (minim.	
$C_7\ H_{14}\ O_2$.		— 10,5
$C_8\ H_{16}\ O_2$.	+ 16	
$C_9\ H_{18}\ O_2$.		+ 12
$C_{10}\ H_{20}\ O_2$.	30	
$C_{16}\ H_{32}\ O_2$.	62	
$C_{17}\ H_{34}\ O_2$.		59,9
$C_{18}\ H_{36}\ O_2$.	69,2	

Il résulte de la comparaison de ces chiffres que la température de fusion de ces acides ne varie pas régulièrement avec le nombre d'atomes de carbone contenus dans la molécule, mais que cette régularité existe si l'on ne compare entre eux que des acides contenant un nombre pair ou impair d'atomes de car-

(1) *Jahres Bericht*, p. 33; 1877.

bone. Disons de plus qu'une loi semblable à celle qui régit la série oxalique se vérifierait probablement pour les termes compris entre CH_2O_2 et $C_7H_{14}O_2$, mais les éléments nous manquent pour cette vérification.

Capillarité.

L'étude des phénomènes capillaires que nous nous proposons de faire ici, tout en nous restreignant au cadre que nous nous sommes tracé à l'origine de ce travail, se compose de deux parties distinctes. Dans la première nous nous occuperons des corps chimiquement définis, dans la seconde nous nous efforcerons de découvrir quelles sont les lois qui régissent les solutions salines. Nous avons à cet effet déterminé la hauteur à laquelle s'élèvent ces divers liquides dans des tubes capillaires ainsi que les variations que cette valeur éprouve avec la température.

L'appareil que nous avons utilisé (voir pl. III) se compose d'un réservoir *r* auquel se trouvent soudés deux tubes *a*, *b*; dans le tube *a* circule à frottement doux le tube capillaire dont on fait usage. Il est maintenu à sa partie supérieure par un ajutage en caoutchouc, tandis que la partie inférieure est terminée en pointe. Le tout est plongé dans un grand vase de Berlin B, contenant un liquide quelconque dont on peut faire varier la température, qui est mesurée par le thermomètre *t*. Enfin cette température est maintenue homogène à l'aide de l'agitateur *m*. Les choses étant ainsi disposées, on verse dans le réservoir *r* une certaine quantité du liquide sur lequel on veut opérer, on introduit ensuite le tube *a* et l'on affleure le liquide avec précaution en donnant au tube un mouvement de vis très lent; ensuite on foule un peu d'air par le tube *b*, afin de relever le niveau liquide dans le tube capillaire, après quoi l'on attend que la colonne liquide prenne naturellement sa position d'équilibre. Cette précaution est indispensable avant de faire une lecture, car d'après la théorie de l'action capillaire, la hauteur d'un liquide qui mouille dépend, non pas de l'action du liquide sur le verre, mais du liquide sur lui-même. Pour

avoir la hauteur véritable il faut donc que le tube soit déjà recouvert intérieurement d'une couche adhérente très mince de liquide. Faisons encore remarquer que si une goutte de liquide restait suspendue à la partie supérieure du tube avant d'effectuer l'affleurement, on commettrait nécessairement une erreur grave. Afin d'éviter cet inconvénient, il suffit d'aspirer par le tube *b* le liquide adhérent au tube capillaire, de telle sorte que si une petite quantité de liquide reste encore adhérente elle soit complètement absorbée par le tube. Le tube capillaire était gradué en $^1/_5$ de millimètre et les lectures se faisaient à distance à l'aide d'une lunette afin d'éviter les erreurs de parallaxe.

Mais les précautions à observer concernant le nettoyage sont celles sur lesquelles il importe d'insister tout particulièrement surtout lorsqu'il s'agit de faire des observations sur l'eau ou sur les solutions aqueuses. Ces corps mouillent difficilement les tubes capillaires, et alors seulement que ceux-ci sont d'une propreté absolue. Pour le reconnaître, il suffit d'élever le liquide dans le tube à une hauteur plus grande que celle qu'il doit conserver naturellement; si dans ces conditions le liquide redescend rapidement et prend brusquement une position d'équilibre qu'il conserve indéfiniment, si de plus en répétant plusieurs fois la même opération on obtient des résultats identiques, on peut affirmer que l'appareil fonctionne dans de bonnes conditions. Pour l'eau et pour les solutions nous avons encore constaté qu'il était important de plonger le tube pendant vingt-quatre heures environ dans le liquide que l'on veut utiliser.

Afin d'effectuer le nettoyage nous avons plongé les tubes pendant plusieurs jours dans de l'acide sulfurique concentré, en ayant soin de renouveler de temps en temps celui qui se trouvait à l'intérieur du tube. Les tubes ont été ensuite soigneusement lavés à l'eau.

Nous allons maintenant consigner et comparer les faits constatés qui se rattachent à la première partie de ce chapitre, c'est-à-dire aux corps chimiquement définis et particulièrement à ceux qui appartiennent à quelques séries homologues.

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Alcool éthylique	14,4	25,05	0,453 mill.
	34,0	24,0	
	51,2	22,9	
	67,5	22,0	
Alcool propylique	13,2	26,0	
	40,0	24,1	
	53,4	23,5	
	73,4	22,2	
	88,0	21,1	
Alcool butylique	13,1	25,0	
	40.0	23,4	
	61,1	22,1	
	93,0	19,95	
Alcool amylique	13,2	25,8	
	32,7	24,6	
	49,0	23,6	
	64,5	22,6	
Alcool caprylique	14,1	28,5	
	20,8	28,0	
	29,0	27,6	
	43,4	26,6	
	72,5	24,8	
Alcool isopropylique	13,2	24,6	
	34,6	23,3	
	53,0	22,0	
	72,3	20,7	
Chlorure de propyle	18,0	21,9	
	25,7	21,1	
	39,7	20,0	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Chlorure de butyle	19,6	22,0	0,453 mill.
	44,5	20,0	
	61,4	18,5	
Chlorure d'amyle	18,0	23,8	
	39,5	22,1	
	67,2	20,0	
Bromure d'éthyle	16,3	14,8	
	22,5	14.3	
	39,5	13,3	
Bromure de propyle	23,0	16,2	
	41,5	15,1	
	53,6	14,4	
	65,3	13,75	
Bromure de butyle	16,3	17,3	
	33,5	16,35	
	51,5	15,3	
	69,0	14,3	
Iodure de propyle	17,2	14,8	
	47,8	13,45	
	57,0	13.0	
Iodure d'amyle	15,7	16,4	
	31,6	15,8	
	42.5	15.2	
	53,0	14,9	
	63,5	14.3	
Acétate de méthyle	25.3	23,05	
	56,5	20,6	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Acétate d'éthyle.	17,6	23,8	0,453 mill.
	28,9	23,0	
	65,9	19,9	
Acétate de propyle.	17,1	24,0	
	51,3	21,3	
	68,0	20,0	
Acétate de butyle	18,8	24,0	
	61,0	20,95	
Acétate d'amyle.	18,3	25,0	
	72,0	21,15	
Acide formique	16,7	27,0	
	34,2	26,1	
	61,3	24,6	
	74,0	23,9	
Acide acétique	17,1	23,7	
	42,8	21,9	
	59,9	20,8	
	72,6	20,0	
Acide propionique.	17,2	23,5	
	14,2	23,8	
	71,6	20,1	
Acide butylique.	16,2	24,4	
	26,5	23,8	
	30,8	23,4	
	65,9	21,3	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Valérate de méthyle	0	25,5	
	12,5	24,5	
	21,5	23,8	
	29,5	23,1	
	39,5	22,4	
	53,5	21,25	
	64,5	20,6	
	72,0	19,65	
	86,0	18,45	
Valérate d'éthyle	0	25,5	
	12,5	24,55	
	21,0	23,80	
	33,5	22,85	
	48,0	21,75	
	57,5	21,0	
	68,5	20,15	
	84,0	18,90	0,464 mill.
Valérate de propyle	0	26,2	
	17,5	24,8	
	29,0	23,95	
	51,5	22,2	
	63,5	21,3	
	72,0	20,7	
	80,0	20,05	
Valérate de butyle	0	25,9	
	15,0	24,8	
	26,0	24,0	
	37,0	23,20	
	47,5	22,5	
	58,0	21,65	
	68,5	20,95	
	77,5	20,3	
	85,5	19,7	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Valérate d'amyle	0	26,5	0,464 mill.
	19,5	25,2	
	31,8	24,25	
	43,0	23,45	
	54,5	22,65	
	63,0	22,05	
	73,0	21,35	
	82,0	20,75	
Butyrate de méthyle	0	25,95	
	16,5	24,65	
	26,5	23.80	
	41,5	22,55	
	55,7	21,35	
	64,5	20,60	
	73,0	19,80	
Butyrate d'éthyle	0	25,85	
	15,0	24,65	
	26,4	23,70	
	36,0	22,95	
	49,0	21,85	
	60,0	21,0	
	74,0	19,8	
	84,5	19,0	
Butyrate de butyle	0	26,30	
	19,0	24,85	
	33,0	23,8	
	41,5	23,2	
	52,5	22,4	
	61,0	21,8	
	72,5	20,8	
	83,0	20,0	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Butyrate d'amyle.	0	26,85	0,464 mill.
	15,3	25,80	
	26,5	24,90	
	36,5	24,20	
	46,7	23,50	
	57,5	22,70	
	67,0	22,0	
	78,5	21,2	
Benzoate de méthyle	0	31,85	
	15	30,75	
	26,5	29,95	
	35,5	29,30	
	43,5	28,60	
	54,0	27,95	
	65,0	27,40	
	81,0	25,90	
Benzoate d'éthyle	0	30,85	
	9,8	30,2	
	21,0	29,4	
	32,0	28,6	
	45,2	27,6	
	58,0	26,7	
	67,0	26,05	
	76,5	25,40	
Benzoate de butyle	0	29,40	
	14,8	28,55	
	17,5	28,35	
	30,0	27,60	
	41,0	27,0	
	54,0	26,25	
	62,5	25,65	
	72,0	25,10	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Benzoate d'amyle	0	29,70	0,464 mill.
	14,8	28,75	
	25,0	28,10	
	36,0	27,50	
	51,5	26,55	
	61,0	25.95	
	72,5	25,20	
	81,0	24,75	
Propionate de méthyle	0	25,5	
	15,0	24,6	
	27,0	23,2	
	36,0	22,35	
	47,5	21,30	
	57,5	20,3	
	66,5	19,6	
	79,5	18,4	
Propionate d'éthyle	0	25,55	
	14,0	24,30	
	30,5	22,80	
	42,0	21,85	
	50,0	21,15	
	60,5	20,25	
	70,5	19,30	
	79,5	18,60	
Propionate de propyle	0	26.15	
	17,5	24,75	
	27,0	24,05	
	40,5	22,95	
	53,0	21,95	
	64,8	20,95	
	78,0	19,95	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Propionate d'amyle	0	26,70	0,464 mill.
	16	25,4	
	27,5	24,65	
	38,2	23,85	
	57,0	22,40	
	67,0	21,75	
	77,5	20,85	
Formiate de propyle	0	25,6	
	13	24,5	
	25	23,6	
	37,2	22,55	
	51,0	21,35	
	65,2	20,2	
	78,5	19,1	
Formiate de butyle	0	25,5	
	9°	24,85	
	20,5	23,1	
	45,5	22,1	
	59,8	21,0	
Oxalate d'éthyle	0	27,5	
	12,5	26,20	
	22,5	25,55	
	32,0	24,95	
	43,0	24,2	
	53,0	23,5	
	63,5	22,75	
	79,5	21,70	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Benzine	14,7	29,0	0,453 mill.
	25,5	27,9	
	36,0	26,9	
	45,5	25,9	
	56,5	24,8	
	66,0	23,8	
	78,0	22,7	
	81,0	22,3	
Dipropargile $C_3H_3 — C_3H_3$	1re série d'observations.		
	14,2	28,1	
	25,5	27,2	
	37,5	25,9	
	56,0	24,0	
	68,0	22,8	
	76,5	22,0	
	2e série d'observations.		
	12,5	28,2	
	20,4	27,7	
	29,0	26,8	
	39,0	25,8	
	54,0	24,3	
	67,5	23,0	
Éther éthyl-propargilique $C_3H_3—O—C_2H_5$	15,5	26,4	
	22,0	25,95	
	31,0	25,0	
	40,0	24,0	
	50,0	23,0	
	60,0	22,0	
	70,0	21,1	
	79,5	20,1	

SUBSTANCES.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Diamètre du tube.
Alcool propargilique	9,5	31,6	
	18,0	31,0	
	26,5	30,25	
	32,5	29,75	
	40,5	29,20	
	50,0	28,40	
	60,0	27,65	
	69,5	26,75	
	80,0	25,90	
Aldéhyde	1re série d'observations.		
	3°	25,2	
	12	24,1	
	17	23,8	
	21	23,25	
	2e série d'observations.		0,464 mill.
	5°	25,0	
	12,5	24,1	
	16,0	23,8	
	20,5	23,6	
Para-aldéhyde	13,5	23,5	
	21,5	22,95	
	30,0	22,25	
	36,5	21,9	
	43,5	21,2	
	51,0	20,8	
	57,0	20,2	
	63,5	19,8	
	71,5	19,1	
	80,0	18,3	

Sauf quelques exceptions sur lesquelles nous rappellerons l'attention tout à l'heure, pour les liquides que nous venons d'examiner, les variations qu'éprouve la hauteur des ascensions avec la température peuvent se représenter approximativement par une droite, du moins endéans des limites de température que nous avons considérées.

Si l'on désigne par t la température, par h la hauteur à laquelle s'élève le liquide dans le tube capillaire, nous aurons pour nos diverses substances les équations linéaires suivantes :

Alcool éthylique	$h = 25{,}9 - 0{,}0577\,t$ . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0577$
» propylique.	$h = 26{,}8 - 0{,}0647\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0647$
» butylique	$h = 25{,}8 - 0{,}0592\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0592$
» amylique	$h = 26{,}7 - 0{,}0635\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0635$
Alcool caprylique (secondaire) .	$h = 29{,}5 - 0{,}0648\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0648$
» isopropylique.	$h = 25{,}5 - 0{,}0664\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0664$
Chlorure de propyle.	$h = 23{,}3 - 0{,}0831\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0831$
» de butyle	$h = 23{,}6 - 0{,}0806\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0806$
» d'amyle.	$h = 25{,}2 - 0{,}0774\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0774$
Bromure d'éthyle.	$h = 15{,}65 - 0{,}0595\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0595$
» de propyle.	$h = 17{,}5 - 0{,}0574\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0574$
» de butyle	$h = 18{,}25 - 0{,}0572\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0572$
» d'amyle.	$h = 20{,}00 - 0{,}0596\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0596$
Iodure d'amyle	$h = 17{,}05 - 0{,}0433\,t$ . . .	$\frac{dh}{dt} = -\ 0{,}0433$

Acétate de méthyle . . . . . $h = 24{,}95 - 0{,}0769\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0769$

» d'éthyle . . . . . . $h = 25{,}15 - 0{,}0772\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0772$

» de propyle . . . . . $h = 25{,}25 - 0{,}0772\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0772$

» de butyle . . . . . $h = 25{,}35 - 0{,}0721\,t$ . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0721$

» d'amyle . . . . . . $h = 26{,}3 - 0{,}0712\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0712$

Valérate d'éthyle . . . . . . $h = 25{,}5 - 0{,}0785\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0785$

» de méthyle . . . . . $h = 25{,}5 - 0{,}0819\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0819$

» de propyle . . . . . $h = 26{,}2 - 0{,}0769\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0769$

» de butyle. . . . . . $h = 25{,}9 - 0{,}0725\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0725$

» d'amyle . . . . . . $h = 26{,}5 - 0{,}0701\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0701$

Butyrate de méthyle . . . . . $h = 25{,}95 - 0{,}0842\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0842$

» d'éthyle . . . . . . $h = 25{,}85 - 0{,}0816\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0816$

» de butyle. . . . . . $h = 26{,}3 - 0{,}0759\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0759$

» d'amyle . . . . . . $h = 26{,}85 - 0{,}0719\,t$ . . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0719$

Propionate de méthyle . . . . $h = 25{,}5 - 0{,}0893\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0893$

» d'éthyle . . . . . $h = 25{,}55 - 0{,}0874\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0874$

» de propyle . . . . $h = 26{,}15 - 0{,}0795\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0795$

» d'amyle . . . . . $h = 26{,}70 - 0{,}0755\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0755$

Formiate de propyle. . . . . $h = 25{,}6 - 0{,}0828\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0825$

» de butyle . . . . . $h = 25{,}5 - 0{,}0752\,t$ . . . $\frac{dh}{dt} = - 0{,}0752$

Benzoate de méthyle	$h = 31,85 - 0,0734\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0734$
» d'éthyle	$h = 30,85 - 0,0712\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0712$
» de butyle	$h = 29,40 - 0,0597\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0597$
» d'amyle	$h = 29,70 - 0,0611\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0611$
Oxalate d'éthyle	$h = 27,05 - 0,0674\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0674$
Acide formique	$h = 27,95 - 0,0553\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0553$
» acétique	$h = 24,8 - 0,0661\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0661$
» propionique	$h = 24,65 - 0,0635\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0635$
» butyrique	$h = 23,4 - 0,0622\,t$	$\frac{dh}{dt} = -\,0,0622$

Nous avons recherché à quelle cause il fallait attribuer ce fait intéressant que les valeurs de h peuvent se représenter approximativement par une droite [1].

Désignons par A_0 et A_t l'intensité des forces attractives ou, en d'autres termes, les valeurs de la tension superficielle aux températures 0° et t° et admettons, ainsi que nous l'avons fait précédemment, que les molécules s'attirent en raison inverse de la n^e puissance de la distance. S'il en est ainsi, nous aurons la relation

$$\frac{A_0}{A_t} = \frac{d_t^n}{d_0^n},$$

d_0 et d_t représentant la distance moyenne des molécules de la couche superficielle aux températures 0° et t°.

Si maintenant nous posons $A_0 = 1$ et $d_0 = 1$ et si nous

(1) Voir les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. V, p. 517, 1883.

remplaçons les grandeurs linéaires par des volumes, soit V_{st} le volume correspondant à d_t; il vient

$$\text{(I)} \qquad A_t = \frac{1}{V_{st}^{\frac{n}{3}}}.$$

Appliquons à la couche superficielle la formule générale qui exprime les variations de volume avec la température et désignons par α_s le coefficient de dilatation de cette couche à 0°.

Cette formule s'écrira sous la forme

$$V_{st} = \sqrt[\frac{n}{3}-1]{\frac{1}{1-\left(\frac{n}{3}-1\right)\alpha_s t}}.$$

Remplaçant cette quantité par sa valeur dans l'équation I, il vient

$$\text{(II)} \quad A_t = \frac{1}{\left(\sqrt[\frac{n}{3}-1]{\frac{1}{1-\left(\frac{n}{3}-1\right)\alpha_s t}}\right)^{\frac{n}{3}}} = \left(1-\left(\frac{n}{3}-1\right)\alpha_s t\right)^{\frac{\frac{n}{3}}{\frac{n}{3}-1}}$$

Telle est la relation qui exprimerait les variations de la tension superficielle avec la température.

Si nous adoptons $n = 7$ ainsi que nous l'avons admis précédemment, il vient

$$\text{(III)} \qquad A_t^{0,571} = 1 - 1,333 \ldots \alpha_s t.$$

C'est-à-dire que *pour les composés stables les variations de la puissance* 0,571 *de la tension superficielle sont représentées par une droite.* Or il importe de constater que, chaque fois que les valeurs de $A^{0,571}$ peuvent se représenter par cette ligne, il est impossible de distinguer *à l'aide d'un procédé graphique* qu'il en est autrement pour les valeurs de h et réciproquement.

L'équation III nous permet de déterminer le coefficient de dilatation superficiel en fonction de la tension superficielle.

On a

(IV)
$$\alpha_s = \frac{1 - A_t^{0,571}}{1,333t}.$$

Or il est naturel d'admettre *à priori* qu'il existe un rapport constant (indépendant de la nature du liquide) entre le coefficient de dilatation superficiel et le coefficient de dilatation en pleine matière. Cette conclusion s'est parfaitement vérifiée et le rapport $\frac{\alpha_s}{\alpha}$ a été trouvé en moyenne égal à 1,608.

Cette valeur nous indique que le coefficient de dilatation superficiel est plus grand que le coefficient de dilatation en pleine matière. Or c'est là une conséquence immédiate de la théorie capillaire; en effet, nous savons que la pression à laquelle sont soumises les molécules est croissante depuis la surface jusqu'à une certaine profondeur ; ce fait entraîne cette conclusion que les molécules de la surface sont plus écartées les unes des autres que les molécules situées au sein de la masse liquide. Mais il n'en est plus ainsi au zéro absolu, où il faut admettre que les molécules sont toutes également écartées les unes des autres puisque, l'action répulsive du calorique étant nulle, les molécules prennent toutes leur minimum d'écartement. Cela étant, la dilatabilité est plus grande à la surface qu'en pleine matière, puisque si on élevait la température du zéro absolu à une température quelconque, l'accroissement de volume de la couche superficielle serait plus grand que celui du reste de la masse.

Les conclusions précédentes nous permettent encore d'écrire

(V)
$$\alpha = \frac{1 - A_t^{0,571}}{1,333 \times 1,608 \times t}.$$

Enfin l'équation III nous permet de déterminer la température critique d'un liquide supposé stable jusqu'à cette température.

Il suffit de poser A = 0, il vient alors

(VI)
$$t = \frac{1}{1,333 \ldots \alpha_s}.$$

Il est intéressant de remarquer qu'en se basant sur la dilatabilité prise isolément et en posant $V = \infty$ on obtient une formule semblable, mais dans laquelle intervient le coefficient de dilatation pris en pleine matière. L'étude actuelle nous a appris que, pour déterminer cette température, il faut considérer la dilatabilité superficielle, ce qui est bien naturel si on se rappelle qu'à la température t, $V_s = \infty$, que par conséquent l'existence de la couche superficielle devenant impossible, il en est de même de l'état liquide qui est caractérisé par l'existence de cette couche.

Nous nous sommes occupé jusqu'ici de liquides pour lesquels la hauteur capillaire varie à peu près proportionnellement à la température, du moins endéans des limites de température considérées. Pour ces corps aucun phénomène connu n'est venu déceler des traces de dissociation; aussi peut-on admettre que si un semblable phénomène venait à se produire, la droite serait remplacée par une ligne différemment inclinée, chaque température déterminant, pour ainsi dire, un liquide particulier auquel correspond aussi une valeur de $\frac{dh}{dt}$ à chaque instant variable avec cet élément. C'est ce qu'il nous a été possible de reconnaître à l'aide du dipropargile, de l'éther éthylpropargylique, dont l'instabilité est connue des chimistes, et aussi à l'aide de l'aldéhyde, dont la variabilité de constitution nous était démontrée par la formation de cristaux de métaaldéhyde, tandis que nous opérions (voir pl. IV).

D'après cela il devenait extrêmement intéressant de vérifier si une variation de température donnait lieu pour l'eau et pour les solutions à une variation de constitution, comme cela semble devoir résulter de considérations établies antérieurement sur l'existence d'un maximum de densité pour l'eau et sur les variations de coloration qu'éprouvent certaines solutions avec la température. Nous avons exécuté à cet effet un nombre considérable d'observations. On verra plus loin comment elles peuvent nous permettre d'espérer la découverte de relations se rattachant directement au sujet qui nous occupe. Qu'il nous suffise de signaler dès à présent qu'il résulte de faits mis en évidence par la thermo-chimie que des sels analogues au point

de vue chimique donnent lieu aussi à des solutions présentant des caractères semblables. Ainsi la baryte et la strontiane développent à peu près les mêmes quantités de chaleur pour la formation des mêmes hydrates, etc.

Voici les faits observés (1) :

Eau.

1re SÉRIE D'OBSERVATIONS. — Tube n° 1.		2e SÉRIE D'OBSERVATIONS. — Tube n° 2.		3e SÉRIE D'OBSERVATIONS. — Tube n° 3.	
Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres. (1)	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres. (1)
11,5	36,9	3	40,0	3	40,2
17,5	36,6	8,5	39,8	9,5	39,95
21,5	36,15	13,5	39,3	15,5	39,5
25,0	36,0	17,0	39,0	21,0	39,05
32,5	36,65	22,5	38,9	26,3	38,8
38,0	35,2	26,5	38,8	31,0	38,3
41,0	35,0	31,5	38,4	35,5	38,05
46,5	34,8	36,5	38,0	41,0	37,9
52,5	34,35	40,5	37,9	42,5	37,8
58,0	34,0	46,0	37,5	45,5	37,7
63,5	33,7	54,0	37,0	50,5	37,2
69,0	33,3	56,0	36,9	56,0	37,0
75,0	32,9	60,5	36,8	61,0	36,7
80,5	32,4	66,0	36,3	66,0	36,25
		71,0	35,9	70,0	36,0
		76,0	35,75	75,5	35,8
		79,5	35,3	80	35,4
				85	35,0
				90	34,85

(1) Les observations ont été conduites comme suit : la première se faisait en effectuant un affleurement pour chaque observation Cette méthode a l'avantage de fournir des valeurs absolues exactes, mais elle nous exposait peut-être à commettre des erreurs très petites, cependant suffisantes pour altérer les points saillants dont nous parlerons plus loin; c'est pourquoi nous

Solution de $CuSO_4$.

DENSITÉ = d = 1,049 — Tube n° 1.		d = 1,099 — Tube n° 1.		d = 1,190 — Tube n° 1.	
Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.
13,00	35,2	13,0	33,6	15,0	31,5
21,00	35,0	23,5	33,0	26,0	31,0
26,5	34,6	33,5	32,6	36,5	30,7
31,0	34,1	40,0	32,0	44,5	30,3
36,0	34,0	47,5	31,9	55,0	30,0
41,0	33,8	53,0	31,2	63,5	29,7
46,0	33,3	56,0	31,0	70,5	29,1
50,5	33,0	60,0	31,0	77,5	28,9
55,5	33,0	64,0	31,0		
60,5	32,6	71,0	30,8		
66,0	32,1	78,5	30,2		
71,0	32,0	85,0	30,0		
75,5	31,8	91,5	29,5		
80,5	31,2	93,5	29,3		
85,5	31,0	95,0	29,2		
91,0	30,8	98,0	29,0		
95,0	30,2				
99,0	30,0				

avons vérifié leur position à l'aide d'un tube maintenu fixe. Ce procédé fournissait des résultats trop forts pour les températures élevées, par suite de la dilatation du liquide contenu dans la cuvette, mais il permettait de fixer les points singuliers avec une plus grande certitude. Nous avons eu soin de marquer du signe (*) les observations faites de cette manière. Le diamètre du tube n° 1 est égal à 0,778 millimètres, le diamètre du tube n° 2 est de 0,714 millimètres.

Solution de $NiSO_4$.

15^{gr}. de $(NiSO_4+7H_2O)+100^{gr}$. d'eau. — Tube n° 2.		15^{gr}. de $(NiSO_4+7H_2O)+50^{gr}$. d'eau. — Tube n° 1.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.
11,5	37,8	11,5	35.7
16,0	37,4	16,0	35.35
21,5	37,1	21,0	35,05
27,0	36,8	27.0	34,80
33,0	36,3	32,0	34,50
38,5	36,0	39,0	34,05
44,0	35,8	44,0	33,80
50,0	35,3	51,0	34,40
55.5	35,0	57.0	33,10
61,0	34,75	62,0	32.85
67,0	34,35	68.5	32,40
73,0	34,05	74.5	32,05
		80,0	31.80
		85,5	31,40
		90.5	31,10

Solution de K_2SO_4.

d = 1,076. — Tube n° 1.		d = 1,042. — Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
11,5	34,3	12,5	39,6
15,5	34,10	19.0	39.05
21,5	34,05	25,0	38,8
25,5	34,0	30,0	38,3
30,5	33,9	35,0	38,0
36,0	33,8	40,0	37,8
41,0	33,4	45,5	37,3
46,0	33,2	50,0	37,0
51,0	33,0	55,5	36,8
56,0	32,8	60,5	36,3
60,5	32.4	65,0	36,1
66,0	32,1	70,0	35,95
70,5	32,0	75.0	35,4
76,0	31,3	81,0	35,05
81,0	30,8	85,5	34,9
86.0	30,7	89,0	34,3
90,0	30,4		

Solution de NaCl.

$d = 1,106$. Tube n° 1.		$d = 1,076$. Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
17,0	35,2	15,5	38,2
21,5	35,05	20,5	38,0
26,5	34,95	26,5	37,95
30.5	34,8	31,5	37,7
36,5	34.6	37,0	37,3
42,5	34,1	43,5	37,0
46,0	34,0	49,0	36,8
53,0	33,8	54,0	36,4
59,0	33,5	59,5	36,1
65,0	33,1	64,0	36,0
70,0	33,0	70,0	35,5
75,5	32,5	75 5	35,3
79,5	32,2	79,0	35.1
85,0	31,95	35,0	34,9
		39,0	34,6
		95,5	34,2

Solution de KCl.

$d = 1,062$. Tube n° 1.		$d = 1,032$. Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
10	35,3	9	39
16	35,2	15	38,8
21	35,0	21,5	38,2
25,5	34,95	25,0	38,05
31,0	34,70	30,0	37,95
36,0	34,50	35,0	37,7
40,5	34,05	40,5	37,25
45,5	34,0	45,5	37,05
50,5	33,9	50,0	37,0
56,0	33,2	55,0	36,8
61,0	33,0	60,5	36,3
65,5	32,95	65,0	36,05
70,0	32.6	71,0	35,9
75,5	32,05	75,0	35,4
80,0	32,0	80,0	35,2
		86,0	34,95
		90,0	34,50

Solution de AmCl.

$d = 1,039.$ Tube n° 1. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	$d = 1,015.$ Tube n° 2. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
10	37,75	12	40,3
17	37,10	17,5	40,0
26,5	36,70	24,5	39,6
31,0	36,50	30,5	39,1
37,0	36,0	38,5	38,7
43,5	35,9	46,0	38,05
52,0	35,2	53,5	37,8
58,5	35,0	61,0	37,1
64,0	34,7	68,5	36,75
73	34,0	75,5	36,0
77,5	33,9	81,0	35,9
79,5	33,8	86,0	35,4
		91,0	35,0
		96,5	34,8

Solution de $CuCl_2$.

$d = 1,154.$ Tube n° 2. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	Même solution après l'ébullition. Tube n° 2. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
11,5	36,2	12	36
16,0	36,0	17	35,8
21,0	35,9	22,5	35,6
26,5	35,7	28,0	35,25
30,5	35,3	32,0	35,05
36,0	35,05	38,0	34,80
41,0	34,85	43,5	34,40
47,5	34,35	49,0	34,2
52,5	34,15	54,0	34,0
58,0	84,0	60,0	33;7
63,5	34,7	65,5	33,4
67,5	33,35	70,5	33,2
73,5	33,05	75,5	33,0
78,0	32,9	80,5	32,8
83,5	32,5	85,5	32,35
88,0	32,15	89,5	32,15

Solution de $CuCl_2$.

d = 1,334. — Tube n° 2.		*d* = 1,134. — Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
15	33,95	12	36,6
22	33,60	17	32,25
27	33,3	21,5	36,05
33	33,0	26,0	35,9
39,5	32,7	32,0	35,5
46,5	32,3	40	35,0
52,5	32,0	46	34,75
62,0	31,4	50,5	34,35
69,0	31,05	56,0	34,0
76,0	30,7	61,5	33,75
83,0	30,15	68,0	32,25
89,0	29,9	73,0	33,0
		78,5	32,7
		84,0	32,3

Solution de $CoCl_2$.

d = 1,110. — Tube n° 2.		Même solution après l'ébullition. — Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
8,7	37,2	14,5	36,95
14,8	36,95	20.5	36,65
20,0	36,65	27,0	36,20
26,2	36,25	29,5	36,10
30,5	36,05	36,5	35,8
36,0	35,90	42'0	35,4
40,6	35,7	47,5	35,1
46,5	35,25	51,5	35,0
51,0	35,05	58,0	34,7
56,0	34,95	63,5	34,3
60.5	34,70	67.5	34,1
65,5	34,30	73,0	33.8
70,0	34,10	78,5	33,4
75,0	34,0	83,0	34,15
80,5	33,7		
85,0	33,3		
89,0	33,05		

Solution de $NiCl_2$.

d = 1,175. Tube n° 2. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	*d* = 1,102. Tube n° 1. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.
11	35,85	10	34,05
16	35,6	16	34,0
20,5	35,3	21,5	33,75
26,0	35,0	23,5	33,6
31,5	34,9	26,5	33,3
36,0	34,7	32,0	33,05
42,5	34,2	37,0	32,85
47,0	34,05	44,0	32,5
52,0	33,9	49,0	32,2
56,5	33,75	55,5	32,0
61,5	33,3	61,0	31,9
66,0	33,1	66,2	31,3
72,0	33,0	71,5	31,1
78,0	32,7	75,0	31,0
84,5	32,2		
89,5	32,0		

Solution de K_2HPhO_4.

d = 1,0804. Tube n° 2. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	*d* = 1,039. Tube n° 2. Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
12,7	38,5	15	39,05
18,0	38,15	21	38,8
24,5	37,8	26	38,35
30,0	37,5	32	38,0
36,0	37,15	38	37,7
41,5	36,9	42	37,3
48,5	36,3	48,5	36,95
54,0	35,8	54,0	36,4
58,0	35,5	61,0	36,0
64,0	35,05	66,5	35,5
68,0	34,8	73,0	35,0
73,5	34,5	78,0	34,5

Solution de Na_2HPhO_4.

d = 1,026. — Tube n° 1.		d = 1,041. — Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.
16	36,0	14,5	39,7
24	35,7	22,0	39,05
34	35,1	27,0	38,8
41,5	34,8	33,0	38,3
47,5	34,4	58,5	37,95
53,5	34,1	46,0	37,4
60,5	33,8	51,5	37,05
64,5	33,4	57,5	36,8
69,5	33,0	64,0	36,25
78,0	32,7	70,5	35,95
		76,0	35,4
		82,5	35,0

Solution de $Ba(AzO_3)_2$.

d = 1,054. — Tube n° 2.		d = 1,057. — Tube n° 1.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
15,5	38,15	14	34,8
20,5	37,95	20	34,4
28,0	37,35	26	34,05
33,0	37,05	31	34,0
37,5	36,95	37	33,9
41,5	36,60	42	33,7
47,5	36,1	47	33,3
53,5	35,9	53	33,05
59,0	35,6	58	33
63,0	35,2	63,5	32,8
69,5	35,0	68,0	32,3
75,0	34,7	74,0	32,0
79,0	34,5	80,0	31,8
77,0	34,3		

Solution de Na_2Co_3.

d = 1,087. Tube n° 1.		Observation faite en laissant refroidir la même solution. Tube n° 1.		*d* = 1,0406. Tube n° 1.	
Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.	Températures.	Hauteur de l'ascension en millimètres.
14,0	35,0	79,0	31,8	15	36
21,5	34,8	69,0	32,0	21,5	35,9
27	34,7	57,5	32,4	29,0	35,1
35	34,0	48,0	33,2	39,0	34,9
45,5	33,4	39,0	34,0	50,0	34,1
59,0	33,0	29,0	34,6	60,0	33,9
69,0	32,3	17,0	35,0	70,0	33
79,0	31,8			84,0	32
				89,5	31,8
				97,0	31,0

Solution de $KAzO_3$.

d = 1,090. Tube n° 1.		*d* = 1,058. Tube n° 1.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.
12	34,8	13	35
13	34,7	21,5	34,6
21,5	34,1	35,0	33,8
31,5	33,6	47,0	33,0
39,5	33,1	51,5	32,8
45,5	32,7	60,0	32,4
50,5	32,5	65,5	32,0
55,2	32,0	75,5	31,0
60,5	32,0		
66,0	31,8		
70,5	31,3		
81,0	30,7		

Solution de $AmAzO_3$.

d = 1,0398 (10 %). — Tube n° 1.		d = 1,0212. — Tube n° 2.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres. (*)
10	36	10,5	39,0
16	35,9	15,5	38,8
21	35,6	21,5	38,4
26	35,3	27,0	38,05
31	35,1	31,5	38,0
36	35,0	36,5	37,9
43,5	34,4	41,5	37,7
46,0	34,3	46,0	37,3
51,5	34,0	50,5	37,1
56,0	33,9	56,0	37,0
61,0	33,6	60,5	36,8
67	33,1	65,5	36,4
70,5	32,8	70,5	36,05
78,0	32,3	76,0	36,0
84,5	32	80,5	37,75
90,0	34,7	86,0	35,15
		90,0	35,0
		94,0	34,9

Solution de K_2Co_3.

d = 1,042. Tube n° 1.		d = 1,092. Tube n° 1.	
Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.	Températures.	HAUTEUR de l'ascension en millimètres.
15,5	36,0	17	34,8
20,5	35,8	23,5	34,3
25,5	35,6	29,5	34,7
30,5	35,15	35,5	34,15
36,5	35,0	42,0	33,9
42,0	34,8	49,0	33,6
48,5	34,2	57,0	33,0
51	34,0	63,5	32,8
56,5	33,9	70,0	32,3
62,0	33,3	75,5	32,0
64	33,1	81,0	31,65
69	33,0	85,5	31,0
76	32,25	90	31,0
80	32	99	30,1
85	31,8		
89	31,3		
93	31,0		
97,5	30,9		

Les valeurs ci-dessus nous permettent de tracer les courbes exprimant les variations qu'éprouve la hauteur capillaire avec la température. *Ces courbes, contrairement à ce que nous avons observé précédemment, présentent généralement un nombre plus ou moins grand de points d'inflexion ou de rebroussement.*

Ces faits nous permettent de conclure que non-seulement il se produit une variation de constitution moléculaire, mais encore que chaque point singulier (d'inflexion ou de rebroussement) est l'indice de l'achèvement d'une transformation, achèvement qui correspond à l'existence d'un composé défini nageant au sein de la solution. En effet, supposons que le liquide éprouve une variation de constitution et que cette dissociation varie proportionnellement à la température. La première droite qui exprimera la variation de la hauteur capillaire en fonction de la température seule, sera remplacée par une autre droite ayant une inclinaison différente. Cette droite se prolongera jusqu'au point correspondant à la température où la transformation est complète. A partir de ce moment une nouvelle dissociation pourra commencer à s'effectuer, dissociation qui donnera lieu à une droite semblable à la première, mais dont le paramètre pourra être différent, le point de jonction correspondant à un hydrate défini. Mais il n'est pas absolument nécessaire de supposer que la dissociation s'effectue proportionnellement à la température, il se peut qu'elle s'effectue d'abord lentement, puis plus rapidement et que l'inverse ait lieu; il est, en effet, on ne peut plus probable qu'outre la dissociation que l'on considère dans la solution, il s'en produise plusieurs autres. Les droites que nous avions supposées d'abord seront alors remplacées par une série d'arcs de courbes, concaves ou convexes, qui donneront lieu à des points d'inflexion ou de rebroussement correspondant aux hydrates définis.

Nous nous trouvons donc vis-à-vis d'une nouvelle confirmation de l'existence d'hydrates définis dans les solutions, existence dont la réalité est démontrée par les travaux de M. Wüllner concernant la tension des vapeurs, par ceux de

MM. Rudorff et Coppet concernant les points de congélation, mais surtout par les considérations que M. Berthelot a pu établir en se basant sur l'étude des quantités de chaleur développées pendant la dissolution.

Le second fait que ces observations nous ont permis d'établir est celui-ci : *la position des points singuliers ne dépend que de la nature du sel en dissolution et non de l'état de concentration,* bien que la forme des courbes soit fort variable avec cet élément. A certaines températures correspond donc la présence de certains hydrates définis, dont l'existence est indépendante de l'état de concentration, bien qu'on doive considérer comme probable la variabilité de la quantité produite. Mais si les solutions de diverses concentrations offrent sous ce rapport un trait de ressemblance, l'état d'équilibre de l'ensemble du système se modifie profondément, en donnant lieu à des courbes de formes très différentes.

Ces conclusions générales étant établies, nous allons étudier en particulier chacun des corps que nous avons examinés.

Eau.

Comme cela semblait devoir résulter de conceptions théoriques émises par nous [1], l'eau présenterait une constitution qui se rapproche beaucoup de celle des solutions, les molécules d'eau se combinant entre elles et présentant pour chaque température un état d'équilibre spécial. L'étude des propriétés capillaires de l'eau semble vérifier ces prévisions, car bien que les valeurs observées puissent se représenter sensiblement par une droite, des observations répétées nous ont dévoilé des anomalies qui ne peuvent se confondre avec les erreurs d'observation; d'où il résulte que la ligne exprimant les variations de la hauteur capillaire avec la température est en réalité formée par une suite de tronçons de courbe tour-

[1] *Mémoires de l'Académie royale de Belgique,* in-8°, t. XXXI; 1880.

nant leur concavité vers l'axe des abcisses. Les points singuliers dus à la jonction de ces courbes correspondent :

D'après la 1re série d'observation à . . .	22°	37°	?	70°
— 2e — — . . .	17	36,5	51	71
— 3e — — . . .	21	36	50	70
D'après les observations de M. Brunner (1) .	14	37	?	73,6

A ces températures existeraient donc au sein du liquide des combinaisons stables de l'eau avec elle-même, bien qu'il soit probable que celles-ci existent en faible proportion, comme les points singuliers peu accentués semblent l'indiquer; aussi la présence de faibles quantités d'un sel modifie-t-elle profondément la position de ces points en le caractérisant.

Solution de $CuSO_4$.

Les solutions de sulfate de cuivre nous ont fourni les plus beaux exemples de ces courbes aux formes bizarres. La première solution, dont la densité est égale à 1,049, nous a fourni une série de courbes franchement convexes; la 2e solution, plus concentrée, dont la densité atteint 1,099, nous a fourni d'abord une série de courbes concaves; mais vers 64°, température qui correspond à un point singulier, le point de rebroussement de la première courbe se trouve remplacé par un point d'inflexion tandis que la série de courbes convexes recommence. Enfin la 3e solution, plus concentrée encore, n'a donné lieu à aucune courbe convexe, et ne présente qu'un point saillant bien accentué vers 64°.

Voici la position des points singuliers :

1re solution	31°		48°		64°		80°,5
2e —	33,5		47,5		64		78,5
3e —	»		»		63,5		»
Moyenne. . . .	32,2		47,8		63,8		79,5
Différence entre deux termes.		15,6		14,0		15,7	

(1) *Annales de Poggendorf*, t. LXX, p. 481.

Solution de $NiSO_4$.

Contrairement à ce qui se présente pour le sulfate de cuivre, le sulfate de nickel donne lieu à une ligne se confondant sensiblement avec une droite. Nous pensons cependant qu'on peut admettre avec certitude l'existence d'un point singulier correspondant à 27°.

Solution de K_2SO_4.

La solution diluée de sulfate de potasse ($d=1,042$) donne lieu à une suite très régulière de courbes concaves tandis que la solution plus concentrée ($d=1,076$) présente des irrégularités considérables, bien que la position des points singuliers soit absolument constante.

Ceux-ci correspondent pour ces solutions aux températures suivantes :

	25°		40°		55°		70°		85°
Différences.		15°		15°		15°		15°	

Constatons que les deux solutions qui nous ont donné des résultats bien définis présentent des points singuliers espacés de quinze en quinze degrés.

Solution de NaCl.

La courbe correspondant à la solution la plus diluée ($d=1,076$) se compose d'une suite de courbes concaves ; celle qui correspond à la solution plus concentrée ($d=1,106$) présente au contraire un point d'inflexion dès 31°, point à partir duquel les courbes deviennent convexes.

Les points singuliers correspondent aux températures suivantes :

1re solution ($d=1,106$). . . .	31°		46°		65°
2e — ($d=1,076$).	31		49		65
Différences.		18°		16°	

Solution de KCl.

Contrairement à ce qui se présente pour le chlorure de sodium, les solutions diluées de chlorure de potassium présentent une suite de courbes convexes.

Les points singuliers sont répartis comme suit :

	22°		41°		61°		75°
Différences.		19°		20°		14°	

Solution de AmCl.

La solution diluée de *AmCl* ($d = 1,015$) donne lieu à une suite de courbes convexes ; avec la solution plus concentrée ($d = 1,039$) on obtient un point d'inflexion qui détermine un changement de courbure vers 61°.

Voici la position des points singuliers :

	31°		46°		61°		76°		91°
Différences.		15°		15°		15°		15°	

On constate que les points singuliers sont séparés pour ce sel par des grandeurs égales à celles que nous avons obtenues pour les sulfates tandis que pour les chlorures de potassium et de sodium elles étaient plus considérables.

Solution de $CuCl_2$.

La solution de chlorure de cuivre correspondant à la densité (1,154) nous permet de vérifier les déductions théoriques que nous avons développées précédemment. Cette solution, bleue à la température ordinaire, devient verte lorsqu'on l'échauffe, signe évident d'une variation de constitution moléculaire. Mais il y a plus ; la teinte bleue ne reparaît plus par le refroidissement, la dissociation produite persiste, contrairement à ce qui a lieu pour les solutions plus diluées. Si notre interprétation de la cause de l'existence des points singuliers

est exacte, il faut que la première série d'observations faite avec la solution bleue donne lieu à une courbe irrégulière présentant les indices de dissociation tandis que la deuxième série d'observations faite à l'aide de la solution devenue verte doit fournir une ligne sensiblement droite. C'est ce qui s'est vérifié, cette dernière série d'observations ne fournissant qu'un point singulier vers 80°. Nous avons vérifié de plus que cette solution devenue verte, relativement diluée, présente les mêmes caractères que les solutions plus concentrées, vertes dès la température ordinaire, qui présentent aussi un seul point singulier vers 80°. Ces considérations nous expliquent encore comment il se fait que les solutions concentrées nous ont toujours fourni des lignes présentant des points singuliers beaucoup moins nombreux et souvent insensibles. En effet, ces liquides ne contiennent plus les molécules salines fort hydratées, dont la dissociation se trouve mise en évidence ; elles ne renferment plus que des molécules moins hydratées qui restent insensibles aux variations de température que nous avons produites.

Les deux solutions bleues nous ont fourni les points singuliers suivants :

1re solution ($d = 1,154$).	26°		44°		61°		73°
2e — ($d = 1,134$).	26		46		62		73
Différences.		18°		16°		12°	

1re solution verte ($d = 1,154$).	22,5° ?	80°
2e — — ($d = 1,134$).		76

Solution de $CoCl_2$.

On sait que cette solution passe du rouge vermillon au rouge carmin par suite de l'échauffement et reprend de plus sa teinte primitive lors du refroidissement. Il nous a semblé intéressant de constater si un échauffement exerçait une action persistante sur la constitution de la solution. Nous avons observé que les points singuliers déterminés à l'aide de la solu-

tion non échauffée étaient plus marqués que ceux obtenus avec la solution échauffée. La ligne se compose d'une série de courbes convexes, dont les points singuliers correspondent aux températures suivantes :

Solution ($d = 1{,}110$).	29°		48°		67°
Différences. . .		18°		18°	

Solution de $NiCl_2$.

Nous avons examiné deux solutions de chlorure de nickel dont les densités sont 1,175 et 1,105. La première donne lieu à une suite de tronçons convexes, la seconde présente des courbes concaves à partir de 43°.

Les points singuliers sont espacés comme suit :

	26°		44°		62°
Différences.		18°		18°	

Il résulte de l'ensemble des observations faites sur les chlorures que les espaces qui séparent les points singuliers varient de 12° à 19°; que ces différences sont parfois constantes pour une même solution; que d'autres fois elles vont en diminuant à mesure que la température s'élève, mais qu'elles ne croissent jamais.

Solution de K_2HPHO_4.

Ces solutions ne présentent qu'un point singulier bien défini, situé vers 40°.

Solution de Na_2HPHO_4.

De même que les solutions de phosphate de potassium, ces solutions ne présentent qu'un point singulier bien constaté : il se trouve situé vers 59°.

Solution de K_2CO_3.

Contrairement à ce qui se présente pour les phosphates, les carbonates présentent un grand nombre de points singuliers bien accentués.

Ces points singuliers sont répartis comme suit :

	29,5°		49,7°		64°		76°		85°
Différences.		20,2°		14,3°		12°		9°	

Solution de Na_2CO_3.

La solution la plus diluée dont la densité est égale à 1,0406 donne lieu à une suite très régulière de courbes convexes, tandis que la solution plus concentrée fournit des courbes concaves jusque vers 50°.

Voici la position des points singuliers :

	28°		50°		70°		84°		96,5°
Différences.		22°		20°		14°		12,5°	

Constatons que les carbonates présentent ce phénomène que les points singuliers se rapprochent lorsque la température s'élève.

Solution de $AmAzO_3$.

Les points singuliers correspondant à ces solutions sont répartis comme suit :

	26°		47°		71°		85°
Différences.		21°		24°		14°	

Solution de Ba (AzO_3).

Ces solutions présentent deux points singuliers bien accentués, l'un situé vers 37°, l'autre vers 62°.

Ces observations nous ont encore permis de constater que la formation des hydrates nécessite un temps plus ou moins long. L'existence de ce fait a été observée dans certains cas par MM. Marignac et Berthelot ; c'est ainsi que, d'après ce dernier auteur, le bisulfate de potasse anhydre se dissout d'abord avec absorption de chaleur, mais cette absorption est suivie d'un dégagement plus lent correspondant à la formation du bisul-

fate hydraté au sein de la liqueur. Dans plusieurs cas nous avons observé des phénomènes qui donnent lieu à une conclusion semblable. Nous nous contenterons de citer ici l'exemple le plus saillant. Comme nous l'avons constaté plus haut, la solution de carbonate de potassium donne lieu à une suite de points singuliers bien caractérisés; mais si, après avoir échauffé la solution jusqu'à la température maximum qu'on s'est assignée, on laisse refroidir le liquide, tout en observant les variations de la hauteur capillaire, on constate que la courbe est bien différente de celle qu'on avait obtenue d'abord; c'est-à-dire qu'à des températures égales des équilibres moléculaires différents ont existé. Il faut donc admettre que la reconstitution des molécules telles qu'elles existaient lors de l'échauffement, nécessite un temps plus ou moins long. Ajoutons que cette reconstitution a été complète, car, lorsqu'après une demi-heure nous avons échauffé de nouveau le liquide, nous avons obtenu des résultats identiques aux premiers (voir pl. IV).

NOTE.

En comparant les variations qu'éprouve la hauteur capillaire par suite d'une variation de concentration, M. Valson trouve (1) :

1° Que si l'on compare des dissolutions salines normales (c'est-à-dire renfermant le même nombre de molécules de sel dissous dans un litre d'eau) et contenant des métaux distincts, les différences dans les hauteurs capillaires seront constantes, quelle que soit la nature du radical métalloïdique associé à chacun des deux métaux;

2° Que si l'on compare deux séries de dissolutions salines, également normales, renfermant deux radicaux métalloïdiques distincts, ceux des sulfates et des chlorures par exemple, les différences dans les hauteurs capillaires seront constantes,

(1) *Annales de Chimie et de Physique*, 4e série, t. XX, p. 361.

quelle que soit la nature du métal associé. Ces différences ont été désignées sous le nom de *modules capillaires*.

Nousavous cru intéressant de comparer ces valeurs aux poids atomiques. A première vue, cette comparaison ne donne lieu à aucune régularité, mais il en est autrement si l'on ne compare entre eux que des corps appartenant au même groupe de Mendeleëf.

Voici le résultat de cette comparaison :

SUBSTANCES.	MODULES capillaires.	POIDS atomiques.
Li	0,05	7
Na	1,20	23
K	1,50	39
Ag	5,5	108
Cl	0,0	35,5
Br	2,1	80
Io	3,9	127
Mg	2,8	24
Ca	2,8	40
Zn	5,4	65
Sr	5,8	87
Cd	8,6	112
Ba	7,8	137
Mn	5,0	55
Fe	5,0	56
Cu	5,8	63

Ces chiffres permettent de conclure qu'en général, *pour les corps appartenant à un même groupe naturel, le module capillaire croît avec le poids atomique.*

Appendice.

A côté des propriétés que nous avons étudiées d'une manière toute spéciale, il en existe d'autres dignes du plus vif intérêt. Plusieurs d'entre elles devraient même, tout comme les précédentes, occuper un chapitre spécial, si nous n'avions ici pour but de faire un travail original. C'est afin de réduire cette lacune que l'addition d'un appendice nous a semblé nécessaire.

Nous signalons donc ici, d'une part, plusieurs relations trop importantes pour être passées sous silence, mais qui n'ont pas fait pour nous l'objet d'une étude spéciale; d'autre part, des conclusions émises par nous, mais qui n'ont pas assez de développement pour y consacrer un chapitre.

§ I. — *De la densité et du volume moléculaire des corps.*

Nous résumerons à grands traits les travaux de Kopp [1], qui renferment des remarques d'une importance considérable; nous examinerons ensuite les travaux de M. Schrõder, dont l'intérêt n'est pas moindre.

Si l'on compare les volumes atomiques des divers corps simples, on constate que ces valeurs, quoique très variables, sont sensiblement constantes pour quelques corps qui sont considérés comme voisins.

C'est ainsi que l'on a :

	Volume atomique.		Volume atomique.
Fer	7,2	Iridium	9,0
Cobalt	7,0	Palladium	9,2
Cuivre	7,2	Platine	9,2
Manganèse	6,8	Rhodium	9,4
Nickel	6,8		
Or	20,4	Sélenium	16,6
Argent	20,4	Soufre	16,0

(1) *Lehrb. des physikalischen und theoretischen Chemie* von H. Buff, H. Kopp und Zamminr, p. 179; 1863.

Quant aux corps composés, ils ont généralement des volumes moléculaires sensiblement égaux.

Tels sont par exemple les corps suivants :

	Volume moléculaire.		Volume moléculaire.
$Mg\,O\,Al_2\,O_3$	41,4	$Ba\,CO_3$	45,8
$Zn\,O\,Al_2\,O_3$	40,2	$Sr\,CO_3$	41,0
$Mg\,O\,Cr_2\,O_3$	46,4	$Pb\,CO_3$	41,2
$Zn\,O\,Cr_2\,O_3$	44,4	$Ca\,CO_3$	34,2
$Fe\,O\,Fe_2\,O_3$	45,6	$Zn\,CO_3$	28,4
$Mg\,SO_4 + 7\,H_2\,O$ . .	140,4	$Fe\,CO_3$	30,8
$Ln\,SO_4 + 7\,H_2\,O$ . .	141,0	$Mu\,CO_3$	30,8
		$Mg\,CO_3$	28,6

Il en est de même des sulfates de la série magnésienne, dont les volumes moléculaires sont sensiblement égaux à 146; cette valeur est égale à 210 pour les sulfates doubles de la série magnésienne et à 555 pour les aluns. Il résulte des observations faites concernant ces corps que, dans les sulfates et dans les sulfates doubles de la série magnésienne, le zinc, le nickel, le fer, le cadmium, le cuivre peuvent remplacer le magnésium sans donner lieu à un changement sensible du volume de la molécule. On peut en conclure que ces métaux occupent le même volume dans ces combinaisons. Il en est de même pour l'aluminium, pour le fer et pour le chrome dans les aluns.

Il importe ici de remarquer que ces métaux sont loin de présenter le même volume atomique lorsqu'on les considère à l'état de liberté. Cela est dû sans doute à cette circonstance que dans cet état ils ne sont pas comparables en ce qui concerne leur état d'agrégation, tandis qu'ils sont dans le même état physique dans les combinaisons isomorphes. Dans les sulfates ammoniacaux, isomorphes avec les sulfates renfermant du potassium, l'ammoniac occupe un volume un peu plus considérable que le potassium.

Un métal diatomique, tel que le baryum, occupe dans la molécule de chlorure $BaCl_2$ sensiblement un volume double de celui qu'occupe l'atome d'un métal monoátomique, tel que le sodium, dans une molécule de NaCl.

L'atome d'oxygène et le radical Az O_3 occupent dans plusieurs combinaisons le même volume; on l'a déterminé, en soustrayant du volume atomique de la combinaison celui que les métaux correspondants occupent à l'état libre.

C'est ainsi que l'on a :

	Volume moléculaire.	Différence.
$Pb(AgO_3)_2$	72,2	57,0
Pb	18,2	
$2(Ag\,Az\,O_3)$	77,8	57,4
Ag	20,4	
Pb O	23,8	5,6
Pb	18,2	
Cu O	12,4	5,2
Cu	7,2	
Zn O	14,4	5,2
Zn	9,2	
Fe_2O_3	30,6	$16,2 = 3 \times 5,4$
Fe_2	14,4	

On admet donc implicitement que les atomes des métaux qui entrent dans ces combinaisons occupent le même volume qu'à l'état libre. Cependant il n'en est pas ainsi pour les métaux alcalins et terreux.

Pour ce qui concerne les liquides, M. Hermann Kopp est amené aux conclusions suivantes (1):

1° Le volume moléculaire d'une combinaison est exprimé par la somme des volumes atomiques qu'occupent les éléments;

2° Dans les composés possédant une constitution atomique semblable, le même élément possède toujours le même volume atomique.

On peut donc calculer le volume moléculaire d'un corps composé dont on connaît la structure atomique;

(1) *Annalen der Chemie und Pharmacie*, t. XCVI, pp. 153, 303 et t. C, p. 19.

3° Pour les liquides renfermant du carbone, de l'hydrogène et de l'oxygène, les volumes atomiques de ces éléments peuvent être déduits comme suit :

A une différence de composition exprimée par CH_2 correspond une différence de volume spécifique représentée par 22.

Lorsque les acides se transforment en éthers méthylique ou éthylique, leurs volumes moléculaires augmentent de la même quantité pour chaque addition de CH_2 aux éléments d'un acide.

Il découle de ce qui vient d'être dit que des liquides qui possèdent la même formule empirique, mais une constitution différente, ont à la température d'ébullition le même volume spécifique (1).

En outre, des atomes d'oxygène et d'hydrogène peuvent se remplacer dans les combinaisons sans occasionner un changement dans le volume moléculaire.

Des combinaisons dont l'une renferme nC de plus et nH_2 de moins qu'une autre possèdent le même volume moléculaire, de telle sorte que C peut remplacer H_2 sans donner lieu à un changement dans le volume moléculaire.

On peut conclure que C occupe le même volume dans ses composés que H_2, et comme le volume moléculaire de CH_2 est égal à 22, il en résulte que le volume de $C = 11$ et que le volume atomique de $H = 5,5$.

Le volume de l'atome d'oxygène est différent suivant qu'il existe dans la combinaison à l'état d'oxygène typique ou qu'il fait partie d'un radical. Dans le premier cas ce volume est égal à 7,8, dans le second cas il est 12,2.

De même que l'oxygène, l'azote et le soufre occupent des volumes atomiques différents suivant le rôle qu'ils jouent dans la combinaison. Ainsi l'azote appartenant au type ammoniaque possède un volume atomique égal à 2,3, qui est différent de celui qu'il possède lorsqu'il est renfermé dans AzO_2.

Quant au soufre, son volume atomique est 22,6 lorsqu'il est

(1) Disons que cette loi n'est qu'approchée. En effet, M. Thorpe fait remarquer avec raison que le volume moléculaire pris à la température d'ébullition n'est pas rigoureusement constant pour les corps isomères (*Berichte der Deutschen Chem. Gesells.*, p. 1477; 1880).

typique, tandis qu'il semble être égal à 28,6 lorsqu'il est contenu dans un radical.

Si l'on calcule les volumes atomiques du chlore, du brome et de l'iode en se basant sur les principes que nous venons d'exposer, on trouve respectivement 22,8, 27,8 et 37,5.

Ces recherches, dont il est inutile de faire ressortir l'immense intérêt, ont été poursuivies par M. Schröder (1). Ce savant a formulé une loi générale qui semble devoir relier tous les faits acquis par l'expérience. Cette loi peut s'exprimer en disant que le volume moléculaire d'un corps simple ou composé est égal à une quantité sensiblement constante (variant de 5,3 à 6 pour les solides et sensiblement égale à 7 pour les liquides) multipliée par un nombre entier qui représente le nombre d'unités de volume contenues dans la molécule (2).

Si l'on applique cette loi aux corps simples en adoptant le système de notation proposé dans la note (2), on trouve, par exemple :

$$Pb_1^3 = 3 \times 6,07 = 18,2$$
$$Ag_1^2 = 2 \times 5,14 = 10,3$$
$$Hg_2^5 = 5 \times 5,52 = 27,6$$
$$Mn_4^5 = 5 \times 5,52 = 27,6.$$

Dans beaucoup de cas les corps simples conservent à l'état combiné la constitution volumétrique qu'ils possédaient à l'état de liberté. C'est ainsi que l'on a :

$$Ag_1^2\ Cl_1^3 = 5 \times 5,14 = 25,70$$
$$Ag_1^2\ B_1^4 = 6 \times 5,14 = 30,84$$
$$Ag_1^2\ Io_1^6 = 8 \times 5,14 = 41,12$$

Cependant cette loi est loin d'être générale et, comme on a

(1) *Berichte der Deutschen Chemischen Gesellschaft,* 1881, p. 1607; 1880, p. 1560 ; 1878, p. 1110 et p. 2017, et 1881, p. 2516 ; *Annales de Wiedemann,* t. XIV, p. 656, 1881.

(2) Afin d'exprimer d'une manière commode la constitution volumétrique d'un corps, M. Schröder écrit à la partie inférieure des lettres le nombre d'atomes qu'il veut exprimer et à la partie supérieure le nombre d'unités de volume qui leur correspond.

déjà pu s'en convaincre par les travaux de M. Kopp, le volume de l'atome varie suivant la fonction chimique qu'il exerce dans la molécule. C'est ainsi que l'oxygène est représenté par la formule volumétrique $O_1{}^1$ dans le radical hydroxyle HO, alors qu'il se trouve représenté par $O_1{}^2$ dans le radical CO, d'où l'on peut déduire que la formule volumétrique de l'acide acétique est représentée par la formule :

$$\begin{matrix} C_1{}^1\ O_1{}^2\ H_1{}^1\ O_1{}^1 \\ C_1{}^1\ H_3{}^3 \end{matrix} = C_2{}^2\ H_4{}^4\ O_2{}^3.$$

Pour l'alcool nous aurons :

$$C_2{}^2\ H_5{}^5\ O_1{}^1\ H_1{}^1 = 9 \times 6{,}91 = 62{,}2 \text{ (Kopp).}$$

On voit que, dans ces combinaisons, le carbone occupe une unité de volume lorsqu'il se trouve soudé soit à un élément monoatomique, soit à un élément biatomique, mais si l'élément est triatomique l'atome de carbone occupe deux unités de volume et l'on a pour le cyanogène :

$$C_1{}^2\ Az_1{}^2$$

et pour le cyanure de méthyle :

$$C_1{}^1\ H_3{}^3\ C_1{}^2\ Az_1{}^2 = 8 \times 7{,}01 = 56{,}1.$$

Quant aux corps halogènes, ils sont représentés par les formules :

$$Cl_1{}^3,\ Br_1{}^4,\ I_1{}^5.$$

Souvent ces corps conservent ces volumes dans leurs combinaisons. C'est le cas lorsqu'un atome de chlore est soudé à un atome de carbone.

Ainsi nous avons :

$$C_2{}^2\ H_5{}^5\ Cl_1{}^3 = 10 \times 7{,}07 = 70{,}7 \qquad Na_1{}^2\ Cl_1{}^3 = 5 \times 5{,}4 = 27{,}0$$

$$C_2{}^2\ H_5{}^5\ Br_1{}^4 = 11 \times 7{,}13 = 78{,}4 \qquad Na_1{}^2\ Br_1{}^4 = 6 \times 5{,}4 = 32{,}4$$

$$C_2{}^2\ H_5{}^5\ Io_1{}^5 = 12 \times 7{,}17 = 86{,}0$$

Mais si deux atomes de chlore sont soudés à un atome de carbone ils occupent 7 unités de volume.

Ainsi :

$$Cl_2^7\ C_1^1\ Cl_2^7 = 15 \times 6{,}96 = 104{,}4$$
$$H_1^1\ Cl_1^3\ C_1^1\ Cl_2^7 = 12 \times 7{,}04 \text{ (Chloroforme).}$$

Remarquons enfin que l'iodure d'argent fait exception à la loi énoncée et qu'il est représenté par la formule :

$$Ag_1^2\ Io_1^6.$$

Le soufre est représenté par la formule :

$$S_1^3 = 3 \times 5{,}2 = 15{,}6.$$

Il conserve cette constitution volumétrique lorsqu'il est soudé aux radicaux ou aux éléments monoatomiques.

Ainsi pour le sulfure de méthyle et de cyanogène on a :

$$C_1^1\ H_3^3\ S_1^3\ C_1^2\ Az_1^2 = 11 \times 7{,}11 = 78{,}2.$$

tandis que le sulfure de carbone répond à la formule :

$$S_1^4\ C_1^1\ S_1^4 = 9 \times 6{,}92 = 62{,}3.$$

Pour les composés non saturés pour lesquels deux atomes de carbone sont unis par une double soudure il faut écrire C_2^3.

Dans le radical phényle il faut admettre pour le carbone la constitution volumétrique C_6^8, car on trouve pour la benzine :

$$C_6^8\ H_6^6 = 14 \times 6{,}86$$

et pour le toluène :

$$C_6^8\ H_5^5\ C_1^1\ H_3^3 = 17 \times 7{,}09.$$

Ce fait se trouve également vérifié pour l'état solide et l'on trouve pour le diphénile :

$$C_6^8\ H_5^5\ C_6^8\ H_5^5 = 26 \times 5{,}07.$$

Dans les composés propargyliques le carbone est également représenté par la formule C_3^4 ou C_6^8, de sorte que le dipropargile se trouve exprimé par la même formule que la benzine.

Il est intéressant de remarquer que dans une série homologue la valeur de l'unité de volume croît légèrement avec le poids moléculaire ; il est probable que ces anomalies disparaîtraient si l'on pouvait comparer ces corps lorsqu'ils sont dans le même état physique. Mais, quoi qu'il en soit, il est

inutile de faire ressortir l'immense importance que ces relations pourront présenter pour la détermination des formules de structure, d'autant plus que les conclusions tirées de cette façon pourront être vérifiées à l'aide de propriétés physiques d'une nature toute différente. C'est ainsi que pour les composés saturés l'étude de la réfraction de la lumière conduit à la même constitution moléculaire que l'étude des volumes. On trouve, par exemple, pour les acides suivants (1) :

$C_3^3\ H_6^6\ O_2^3 = 86{,}0$ (Kopp) $= 12 \times 7{,}00$
de même pour la réfraction moléculaire.
$C_3^3\ H_6^6\ O_2^3 = 28{,}00$ (Landolt) $= 12 \times 2{,}33$

et encore :

$C_4^4\ H_8^8\ O_2^3 = 108{,}0$ (Pierre) $= 15 \times 7{,}20$
et pour la réfraction moléculaire.
$C_4^4\ H_8^8\ O_2^3 = 35{,}5$ (Landolt) $= 15 \times 2{,}37$.

Donc, dans les deux cas, le volume moléculaire et la réfraction moléculaire sont représentés par le produit d'une constante (stere) par un même nombre. Ajoutons que pour les composés non saturés cette loi ne se vérifie pas et que M. Robert Schiff (2), en se basant sur la valeur de l'écart que l'on observe entre le volume moléculaire calculé comme s'il n'existait pas de double soudure et le volume moléculaire observé, a pu déduire le nombre de ces soudures renfermées dans un composé. D'après ce physicien chacune d'elles donnerait lieu à un accroissement de volume moléculaire sensiblement égal à 4. Se basant sur ce principe, il conclut avec M. Thomsen qu'on ne peut considérer comme réelle la formule de la Benzine admise par M. Kékulé.

En ce qui concerne les sels renfermant de l'eau de cristallisation M. Schröder trouve que les premières molécules d'eau se condensent davantage que les dernières, particularité qui se traduit par des phénomènes thermiques plus accentués (3).

(1) *Ber. der Deutschen Chem. Gesel.*, p. 2513 ; 1881.

(2) *Justus Liebig's Annalen der Chemie*, t. CCXX, et *Accademia dei Lincei*, juin 1882.

(3) *Beiblätter*, t. IV, p 1 ; 1880.

Cette concordance semble se produire d'une manière générale; en effet, M. Muller-Erzbach trouve que la contraction que subissent les éléments par suite de leur combinaison varie dans le même sens que les quantités de chaleur dégagées (1).

§ II. — *Réfraction de la lumière.*

L'étude de la réfraction a fait l'objet de travaux nombreux et étendus.

Voici les principes sur lesquels reposent ces recherches. On sait que l'indice de réfraction n'est autre chose que le rapport entre les vitesses v et v' de la lumière dans deux milieux consécutifs. On a donc $n = \frac{v'}{v}$. Si on suppose un mobile suivant la même route que la lumière en éprouvant les mêmes changements de vitesse, sa force vive varierait en passant d'un milieu dans l'autre de $v'^2 - v^2$ et de

$$\frac{v'^2 - v^2}{v^2} = n^2 - 1,$$

par rapport à sa force vive primitive. La quantité $n^2 - 1$ a été désignée sous le nom de *puissance réfractive*. On trouve que la puissance réfractive est sensiblement proportionnelle à la densité d, du moins lorsque le corps que l'on considère ne change pas d'état; de sorte que le rapport $\frac{n^2-1}{d}$ serait à peu près constant. On a désigné cette quantité sous le nom de *pouvoir réfringent*, et le produit du pouvoir réfringent par le poids atomique ou moléculaire a été appelé *équivalent de réfraction*.

M. Schrauf (2) a utilisé la formule que nous venons de construire, pour le calcul de l'équivalent de réfraction des principaux corps simples, mais en y apportant la correction suivante : l'indice de réfraction d'un corps dépend à la fois de

(1) *Annales de Wiedemann*, t. XIII, p. 522.
(2) *Jahres Bericht*, p. 84; 1865.

sa densité et de la couleur de la lumière qui le traverse.

Pour avoir une loi qui lie l'indice à la densité, il faut éliminer l'influence de la couleur ; c'est ce que permettent de faire les formules de la dispersion telles que celle de Cauchy :

$$n = A + \frac{B}{\lambda} + \frac{C}{\lambda^2}.$$

Dans cette formule n est l'indice du corps, pour la lumière dont la longueur d'onde est λ et A, B, C sont trois constantes que l'on détermine empiriquement: les deux premières suffisent dans la plupart des cas ; la dernière n'a une valeur appréciable que dans les milieux très dispersifs. En employant un tube de Plücker à hydrogène, l'expérience donne la valeur de n pour les trois raies α, β, γ de ce gaz, dont les longueurs d'onde sont parfaitement connues; et le calcul permet ensuite de déterminer les coefficients A, B, C. Le premier de ces coefficients représente la partie de l'indice qui est indépendante de la couleur et c'est ce coefficient que M. Schrauf introduit à la place de n ; de sorte que le nouveau pouvoir réfringent est $\frac{A^2-1}{d}$, et l'équivalent de réfraction est représenté par $\frac{A^2-1}{d}p$, p désignant le poids atomique.

Cependant la constance de ce rapport est devenue inadmissible. Beer(1) avait déjà remarqué que pour les gaz eux-mêmes, l'expérience ne démontre pas la constance de $\frac{A^2-1}{d}$, et il a proposé l'expression $\frac{A-1}{d}$ pour valeur du pouvoir réfringent.

Pour établir la constance du rapport $\frac{A-1}{d}$, M. Wüllner (2) détermine à diverses températures la densité et les trois indices de dix-huit liquides; il trouve que ces éléments décroissent proportionnellement à la température ; on peut donc écrire :

$$n = n_0 - kt$$
$$d = d_0 - ct$$

(1) *Introduction à la haute optique*, p. 29.

(2) *Annales de Poggendorff*, t. CXXXIII, pp. 1-53.

Il a ensuite calculé les coefficients A, B, C, qui décroissent également proportionnellement à la température ; de sorte qu'on a aussi :

$$A = A_0 - bt.$$

Si donc $\frac{A-1}{d}$ est constant et égal à a, on doit avoir :

$$A_0 - bt - 1 = a(d_0 - ct)$$
$$A_0 - ad_0 - 1 = (b - ac)t.$$

Le premier membre étant constant, il faut que l'on ait :

$$b - ac = 0.$$

C'est en effet ce que l'expérience confirme d'une manière très approchée.

Le calcul direct de $\frac{A-1}{d}$ conduit au même résultat.

L'eau seule fait exception ; son pouvoir réfringent de 10 à 30 degrés varie de 0,325 à 0,322. Il n'est pas douteux que cette variation ne soit due aux modifications de constitution qu'éprouve l'eau avec la température.

MM. Gladstone (1) et Landolt (2) ont utilisé pour la détermination de l'équivalent de réfraction la formule approchée $p. \frac{n-1}{d}$.

Ces physiciens ont trouvé cette loi importante, que *l'équivalent de réfraction d'un corps composé est sensiblement égal à la somme des équivalents de réfraction des corps constituants.*

Cette loi a permis à M. Gladstone de déterminer l'équivalent de réfraction d'un très grand nombre de corps simples.

Ces déterminations nous ont amené à comparer aux poids atomiques d'un grand nombre de corps simples les valeurs de l'équivalent de réfraction et du pouvoir réfringent. A cet effet, nous avons simplement transcrit le tableau bien connu de M. Mendeleef et nous avons écrit à côté de chaque substance les valeurs qu'il s'agit de comparer.

Nous donnons ci-contre le résultat de cette comparaison :

(1) *Philosophical Magazine*, t. XXXIX, pp. 231-232.
(2) *Ann. de Pogg.*, t. 122, p. 145, t. 123, p. 595, t. 131, pp. 117-128.

Séries.	Substances.	GROUPE I.			Substances.	GROUPE II.			Substances.	GROUPE III.			Substances.	GROUPE IV.		
		$p.$	$\frac{n-1}{d}.$	$\frac{n-1}{d}p.$		$p.$	$\frac{n-1}{d}.$	$\frac{n-1}{d}p.$		$p.$	$\frac{n-1}{d}.$	$\frac{n-1}{d}p.$		$p.$	$\frac{n-1}{d}$	$\frac{n-1}{d}p.$
1	H	1	1,3-3,5	1.3-3,5	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
2	Li	7	0,54	3,8	Be	9,4	»	»	Bo	11	0,364	4,0	C	12	0,417	5,0
3	Na	23	0,209	4,8	Mg	24	0,292	7,0	Al	27,3	0,307	8,4	Si	28	0,268	7,5
4	K	39	0,207	8,1	Ca	40	0,260	10,46	»	»	»	»	Ti	48	0,510?	25,5?
5	Cu	63	0,183	11,6	Zn	65	0,156	10,2	Ga	»	»	»	»	»	»	»
6	Rb	85	0,164	14,00	Sr	87	0,155	13,6	Yt	»	»	»	Zr	90	0,234	21,0
7	Ag	108	0,145	15,7	Cd	112	0,121	13,6	In	»	»	»	Sn	118	0,163	19,2?
8	Cs	133	0,103?	13,7?	Ba	137	0,115	15,8	Di	138	0,133	12,8	Ce	140	0,148	13,0?
9	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
10	»	»	»	»	»	»	»	»	Er	»	»	»	La	180	»	»
11	Au	199	0,122	24,0	Hg	200	0,101	20,2	Tl	204	0,106	21,6	Pb	207	0,120	24,8
12	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	Th	231	»	»

Séries.	Substances.	GROUPE V.			Substances.	GROUPE VI.			Substances.	GROUPE VII.		
		$p.$	$\frac{n-1}{d}.$	$\frac{n-1}{d}p.$		$p.$	$\frac{n-1}{d}.$	$\frac{n-1}{d}p.$		$p.$	$\frac{n-1}{d}.$	$\frac{n-1}{d}p.$
1	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
2	Az	14	{ 0,297 / 0,379 }	4,1	O	16	0,181	2,9	Fl	19	0,073	1,4
3	Ph	31	0,590	18,3	S	32	0,500	16	Cl	35,5	{ 0,279 / 0,301 }	9,9
4	V	51	0,494	25,3?	Cr	52	{ 0,305 / 0,441 }	15,9	Mn	55	0,222	12,2
5	As	75	0,205	15,4	»	»	»	»	Br	80	0,214	15,3
6	Nb	94	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
7	Sb	122	0,201	24,5	»	»	»	»	Io	127	0,193	24,5
8	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
9	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
10	Ta	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
11	Bi	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»
12	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»

La comparaison de ces chiffres nous permet de conclure que, pour un même groupe naturel, *l'équivalent de réfraction croît généralement avec le poids atomique, tandis que le pouvoir réfringent diminue à mesure que le poids atomique croît.*

Si donc plusieurs substances appartiennent à la fois au même groupe et à la même série ou en d'autres termes si elles possèdent à peu près le même poids atomique, il faut également qu'elles aient sensiblement le même équivalent de réfraction.

Cette conséquence se vérifie très bien : ainsi on trouve que l'équivalent de réfraction est respectivement pour Mn, Fe, Co, Ni, Cu : 12,2 ; 12,0 ; 10,8 ; 10,4 ; 11,6 ; de même pour Rh et Pl : 24,2 et 22,4 ; pour Pt et Au : 26 et 24.

M. Lothar Meyer (1) a comparé également les éléments que nous venons de considérer aux poids atomiques. Il s'attache à faire cette comparaison en ne considérant que les séries horizontales de M. Mendeleef. Cette manière de procéder le conduit à cette conclusion importante que les pouvoirs réfringents et les équivalents de réfraction sont fonction périodique des poids atomiques et que chaque série présente deux maxima dont l'un correspond au groupe du carbone ou de l'azote.

Je crois inutile de reproduire ici les valeurs numériques très nombreuses obtenues par les divers observateurs et qui viennent à l'appui de la loi qui régit les équivalents de réfraction des corps composés. Disons cependant que M. Gladstone a trouvé que cette loi est en défaut dans quelques cas (2) ; c'est ainsi que les résultats calculés se trouvent être trop faibles pour le terpène, la naphtaline, l'anthracène, etc.

La recherche des causes de ces anomalies a été faite par M. Brühl. Dans un travail plein d'intérêt concernant la question qui nous occupe (3), l'auteur étudie les variations qu'éprouve l'équivalent de réfraction d'un grand nombre de corps organiques et en déduit leur structure intime.

(1) *Die modernen Theorien der Chemie*, p. 311.
(2) *Jahres Bericht*, p. 166 ; 1870.
(3) *Justus Liebig's Annalen der Chemie*, Band 200, p. 139 ; 1879.

Voici la manière dont il procède :

L'équivalent de réfraction d'un corps composé étant égal à la somme des équivalents de réfraction des composants, on peut écrire :

$$R_\alpha = r_\alpha C_x + r'_\alpha H_y + r''_\alpha O_z + \cdots$$
$$R_A = r_A C_x + r'_A H_y + r''_A O_z + \cdots$$

R_α désignant l'équivalent de réfraction du composé correspondant à la raie rouge de l'hydrogène r_α, r'_α, r''_α, les équivalents de réfraction correspondant au carbone, à l'hydrogène et à l'oxygène, etc.

La seconde formule indique des valeurs semblables calculées à l'aide de la formule de Cauchy. Cela étant, si l'on compare les valeurs de R_α et les valeurs de R_A, calculées comme nous venons de l'indiquer, aux valeurs des équivalents de réfraction :

$$P\left(\frac{\mu_\alpha - 1}{d}\right) = M_\alpha \qquad \text{et} \qquad P\left(\frac{A - 1}{d}\right) = M_A$$

déterminés par l'expérience, on trouve qu'elles sont sensiblement identiques s'il s'agit de composés saturés, ainsi que l'avaient déjà démontré MM. Gladstone et Landolt. Mais si l'on considère des composés non saturés, c'est-à-dire renfermant des atomes de carbone unis par des soudures multiples, la formule générale ne se vérifie plus rigoureusement, mais les résultats calculés sont invariablement plus faibles que les résultats observés. En comparant les valeurs de ces différences, l'auteur trouve qu'elles sont égales à 2 si le composé renferme une double soudure, à 4 s'il renferme deux doubles soudures et à 6 s'il renferme trois doubles soudures.

Il résulte de ce fait que l'équivalent de réfraction du carbone qui se trouve être égal à 4,86 dans les conditions ordinaires, se trouve porté à 5,86 s'il s'agit d'atomes de carbone soudés entre eux par deux de leurs centres d'attraction.

L'auteur examine aussi les corps renfermant une soudure triple (acetylenartige bindung), particulièrement l'alcool pro-

pargylique et ses éthers, corps dont on doit la découverte à M. L. Henry. L'examen de ces substances démontre ce fait étrange qu'une soudure triple donne un écart égal à celui produit par une soudure double. M. Brühl pense que ces soudures triples n'existent pas en réalité, mais qu'il n'existe dans les corps dont nous venons de parler qu'une soudure double. En conséquence il propose pour formule de structure de l'allylène :

$$\begin{array}{c} H_2 \\ C \\ / \quad \backslash \\ HC = CH \end{array} \quad \text{au lieu de} \quad \begin{array}{c} CH_3 \\ | \\ C \\ ||| \\ CH \end{array}$$

Ce physicien compare aussi les densités ainsi que l'indice de réfraction de quelques substances.

Voici le résultat de cette comparaison :

	DENSITÉ.	DIFFÉRENCE.	INDICE de réfraction.	DIFFÉRENCE.
Alcool propylique. . . .	0,8044	0,0496	1,37542	0,02339
— allylique	0,8540		1,39881	
Aldéhyde propylique. . .	0,8066	0,0344	1,35344	0,02666
Acroleïn.	0,8410		1,38010	
Ether propyl-éthylique . .	0,7386	0,0265	1,35975	0,01572
— allyl-éthylique. . .	0,7651		1,37547	
Acétate de propyle . . .	0,8856	0,0420	1,37427	0,01724
— d'allyle	0,9276		1,39151	
Chlorure de propyle. . .	0,8898	0,0481	1,37813	0,02194
— d'allyle. . . .	0,9379		1,40007	
Acide isobutyrique . . .	0,9490	0,0663	1,38259	0,03141
— méta-acrylique . .	1,0153		1,41400	

Il résulte de ce tableau que l'élimination de deux atomes d'hydrogène, donnant lieu à une double soudure, fait croître la densité et l'indice de réfraction de quantités respectivement égales à 0,04 et à 0,02.

Terminons ce sujet en résumant le remarquable travail de M. Schröder [1]. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, ce physicien a eu l'ingénieuse idée d'appliquer aux indices de réfraction, la méthode qu'il a appliquée avec tant de succès aux volumes moléculaires. Il remarque d'abord, en examinant les composés saturés, que l'addition de H, de CH_2, de CO et de H_2O fait croître respectivement l'équivalent de réfraction de 2,33 pour H et de $3 \times 2,33$ pour les autres termes. En adoptant la notation indiquée plus haut, les formules *réfractométriques* s'écriront donc de même que les formules volumétriques $H_1{}^1$, $C_1{}^1H_2{}^2$, $C_1{}^1O_1{}^2$, $H_2{}^2O_1{}^1$. Ces formules renferment les principaux éléments se rapportant aux composés saturés. Mais si ceux-ci ne le sont pas ou, en d'autres termes, si un atome de carbone est soudé à un autre atome de carbone par une double soudure, ils doivent se représenter par la formule réfractométrique $C_2{}^4$: ainsi pour l'aldéhyde allylique on a $C_2{}^4H_3{}^3\ C_1{}^1O_1{}^2H_1{}^1$, tandis que la formule volumétrique exige $C_2{}^3$. Enfin, pour le radical phényl il faut admettre la formule $C_6{}^{12}H_5{}^5$, tandis que la formule volumétrique est $C_6{}^8H_5{}^5$. On a de même pour le dipropargile $C_6{}^{12}H_6{}^6$.

§ III. — *Comparaison spectroscopique des corps appartenant à une même famille naturelle.*

Les modifications que les spectres éprouvent quand on passe de l'un à l'autre corps d'une même famille sont entièrement comparables à celles que subissent les autres propriétés. Ces rapprochements de spectres conduisent aussi à ranger les substances simples dans l'ordre que M. Mendeleef a établi. Les observations spectroscopiques acquièrent ainsi une grande importance au point de vue qui nous occupe.

(1) *Annales de physique et de chimie de Wiedemann*, t. XV, p. 636.

Famille du chlore. — Les spectres du brome et de l'iode ont été étudiés par M. Ditte en faisant passer l'étincelle électrique dans les vapeurs de bromure d'arsenic, du chlorure d'iode ou du bromure, puis en éliminant les raies de l'arsenic et du chlore.

Cette étude conduit aux conclusions suivantes :

1° En passant du chlore à l'iode, les spectres s'étendent de plus en plus vers l'ultra violet, du côté du rouge ils semblent au contraire diminuer un peu ;

2° Chaque spectre présente deux maxima de lumière accompagnés de bandes moins intenses, mais encore brillantes et qui limitent à une faible largeur la région vraiment éclatante du spectre ;

3° Les maxima se rapprochent, la portion brillante du spectre diminue d'étendue quand on va du chlore à l'iode et les raies prennent l'aspect de bandes très larges et estompées ;

4° Quand on passe du chlore à l'iode les trois maxima se déplacent ensemble, entraînant avec eux vers l'ultra violet la partie lumineuse du spectre ; on voit, en effet, cette portion brillante, qui pour le chlore embrasse tout le vert, comprendre pour le brome la seconde moitié du bleu et la première de l'indigo. Pour l'iode elle est dans l'ultra violet ;

5° Lorsqu'on fait passer l'étincelle dans du fluorure de silicium et qu'on élimine du spectre obtenu toutes les raies du silicium, ce qui reste constitue le spectre du fluor. Il présente deux maxima très nets caractérisés, l'un par une raie double orangée entre C et D, l'autre par une raie verte double placée à droite et tout près de F. Toutes les autres raies à bandes sont très pâles, le spectre ne présente plus cette région brillante particulière aux corps de la série du chlore, et de plus, les maxima sont très écartés l'un de l'autre ; leur position, jointe à ces autres différences, ne permet pas de placer le fluor à côté des corps hologènes. Cette conclusion, qui pouvait sembler étrange avant les recherches de Mendeleef, se trouve maintenant parfaitement expliquée : noussavons, en effet, que le fluor appartient à une série paire ; contrairement au chlore, au brome et à l'iode, qui appartiennent à des séries impaires.

Famille du soufre. — Si l'on compare les spectres du soufre, du sélénium et du tellure, on constate :

1° Qu'ils s'étendent de plus en plus quand on va du soufre au tellure : d'une part les rayons ultra violets augmentent à mesure que le corps considéré se rapproche davantage des métaux — la limite des rayons visibles, qui est 120 pour le soufre, 125 pour le sélénium, 146 pour le tellure, met ce fait hors de doute ; — d'autre part, du côté des rayons les moins réfrangibles, le phénomène se produit encore, quoique moins accentué, les spectres commençant tous trois dans le rouge-orangé et en des points assez voisins l'un de l'autre. En outre la distance entre le sélénium et le tellure est plus grande que celle qui sépare le soufre du sélénium ;

2° Les spectres présentent tous les trois deux maxima de lumière, dont l'un est supérieur à l'autre en intensité. Chacun d'eux est d'ailleurs formé de deux raies ou bandes séparées par un trait obscur;

3° Enfin, lorsqu'on va du soufre au tellure, on voit les deux maxima se déplacer et marcher dans le même sens du côté du violet.

Cette comparaison des spectres établit donc entre les corps considérés un rapprochement qui ferait placer, avec les chimistes, le sélénium entre les deux autres métalloïdes.

Famille de l'azote (Az, Ph, As, Sb, Bi). — L'examen de ces corps conduit aux conclusions suivantes :

1° Les spectres s'étendent de plus en plus quand on va de l'azote au bismuth ; ils commencent en des points fort voisins dans le rouge-orangé, mais les rayons les plus réfrangibles s'étendent de plus en plus du côté du violet à mesure que le caractère métallique s'accentue;

2° Les spectres présentent chacun trois maxima d'intensité lumineuse dus à des raies très brillantes séparées par des intervalles obscurs ou d'éclat beaucoup plus faible;

3° Quand on passe de l'azote au bismuth, les trois maxima se déplacent ensemble en marchant dans le même sens du côté du violet.

Famille du carbone (C, Si, Ti, Zr) :

1° En allant du carbone au zirconium, l'on rencontre des rayons de plus en plus réfrangibles;

2° Les spectres présentent ensemble trois maxima d'intensité lumineuse, fournis par des groupes de raies brillantes;

3° En passant du carbone au zirconium, les trois maxima s'avancent de plus en plus vers le violet.

Nous voyons que, pour chacune de ces familles, les spectres se déplacent vers le violet lorsque le poids atomique augmente.

Pour les métaux alcalins et alcalino-terreux le phénomène pour inverse se produit; car, d'après M. Lecoq de Boisbaudran, ces séries la substitution d'un métal à un métal analogue produit dans la longueur d'onde moyenne du spectre un accroissement sensiblement proportionnel à l'augmentation du poids moléculaire.

§ IV. — *Polarisation rotatoire magnétique.*

Il n'est pas douteux que le phénomène de la polarisation rotatoire magnétique constitue un moyen puissant de pénétrer la constitution intime des corps, et à ce titre, je suis convaincu que son étude doit rendre de grands services à la science. Malheureusement les travaux que nous possédons à ce sujet sont encore peu nombreux, bien que les résultats auxquels ces recherches ont conduit présentent déjà un grand intérêt.

On doit à M. De la Rive des travaux importants concernant cette question (1).

L'auteur conclut que le mode de groupement des atomes, indépendamment de la nature même de ceux-ci, exerce une grande influence sur l'intensité du pouvoir rotatoire magnétique; c'est en particulier ce qui résulte des différences que

(1) *Annales de chimie et de physique*, t. XV, p. 57, et t. XXII, p. 5, 4e série.

présentent entre eux à cet égard les corps isomères. C'est ainsi que le pouvoir rotatoire magnétique rapporté à l'eau est pour :

L'acétate d'amyle	0.904
Le valérate d'éthyle	0,879
Le butyrate d'isopropyle	0,864

On remarque aussi qu'un simple mélange ne suffit pas pour modifier le pouvoir rotatoire des particules, il faut nécessairement une combinaison pour que cette modification ait lieu.

Mais la nature chimique des corps semble exercer une influence prépondérante ; il suffit, en effet, d'un atome de plus d'oxygène dans sa combinaison avec le soufre pour diminuer de près de la moitié le pouvoir magnéto-rotatoire du composé. Par contre le brome et surtout l'iode contribuent d'une manière remarquable à augmenter le pouvoir magnéto-rotatoire. La présence de l'azote dans un composé tend aussi à augmenter ce pouvoir; c'est ce qui résulte des observations faites sur l'amylamine et l'isoamylamine, dans lesquelles l'azote remplace l'oxygène qui se trouve dans l'alcool amylique et dans l'hydrate d'amyline, dont la composition, sauf cette substitution, est presque identique à celle des deux premières substances.

En général, plus la proportion d'oxygène dans un composé est grande, moins le pouvoir rotatoire magnétique de ce composé est considérable.

Mais c'est à M. Henri Becquerel (1) que nous devons la découverte de rapports simples entre la grandeur de la rotation et les propriétés physiques et chimiques des corps.

Ce physicien trouve que la rotation magnétique croît en général avec l'indice de réfraction n des corps, à peu près comme la fonction $n^2 (n^2 - 1)$, et il arrive aux conséquences suivantes :

1° Pour les corps diamagnétiques, le quotient du pouvoir

(1) Recherches présentées à l'Académie des sciences de Paris le 7 juin 1875, le 31 janvier et le 10 juillet 1876.

rotatoire magnétique R par le quotient $n^2(n^2-1)$ est un nombre qui varie peu si on le compare aux grandes différences que l'on observe dans la grandeur des rotations magnétiques ;

2° En rapprochant entre elles les substances pour lesquelles le rapport $\frac{R}{n^2(n^2-1)}$ est le même, on reconnaît que les corps réunis sont des composés des mêmes substances chimiques ou de substances appartenant à la même famille.

Ainsi, en opérant sur la lumière jaune du sodium et prenant pour unité la rotation du sulfure du carbone à 16°, on trouve que :

Les acides très oxygénés tels que l'acide azotique et l'acide sulfurique donnent pour le rapport $\frac{R}{n^2(n^2-1)}$ des nombres très petits, voisins de 0,11. Les alcools, le protochlorure de carbone, le chloroforme, des nombres voisins de 0,16 ; les composés du soufre s'écartent peu de 0,188 ; les composés du chlore et du phosphore donnent à peu près 0,22 ; le brome et l'iode se remarquent par la grandeur du rapport $\frac{R}{n^2(n^2-1)}$, qui avec la lumière rouge atteint 0,465 pour le brome. Ce caractère se trouve dans les bromures et dans les iodures ; les composés d'étain, d'antimoine et de bismuth donnent des nombres très grands relativement aux précédents et communiquent ce caractère à leurs dissolutions.

Pour les dissolutions, le rapport $\frac{R}{n^2(n^2-1)}$ est intermédiaire entre celui du dissolvant et celui qui correspond aux corps dissous, et d'autant plus proche de ce dernier que la dissolution est plus concentrée.

Le quotient $\frac{R}{n^2(n^2-1)}$ est donc un nombre qui caractérise la nature chimique de la substance étudiée et l'intervention propre de cette substance dans le phénomène de la rotation du plan de polarisation de la lumière, sous l'influence magnétique. Ce nombre est grand pour les corps les plus diamagnétiques, le brome, l'antimoine, le bismuth ; et il est d'autant plus petit que les corps sont moins diamagnétiques ou renferment plus d'oxygène. Parmi les corps étudiés, le soufre fondu présente une particularité remarquable. Le pouvoir rotatoire de ce corps augmente très rapidement à mesure qu'il se refroi-

dit et s'approche du point de solidification. Cette variation correspond à un accroissement aussi rapide de l'indice de réfraction.

§ V. — *Pouvoir absorbant des corps pour la chaleur.*

M. Aymonnet, en étudiant le pouvoir absorbant des corps pour la chaleur, est arrivé à des conclusions remarquables (1). Il trouve que *le pouvoir absorbant atomiques et constant pour les corps simples faisant partie de composés de constitution chimique analogue.*

Si donc on désigne par a le pouvoir absorbant atomique, par A, E, D le pouvoir absorbant, le poids moléculaire, la densité du composé et par N le nombre d'atomes, on a :

$$a = \frac{A.E}{D.N} = \text{Const.}$$

Voici les données expérimentales qui confirment cette loi :

	A	a
Eau	0,8020	3,61
Alcool amylique	0,7752	3,40
— éthylique	0,6992	3,41
— méthylique	0,6879	3,42
Chloroforme	0,2516	3,36
Acide acétique	0,7281	3,43
Toluène	0,4933	2,38
Benzine	0,4866	2,39

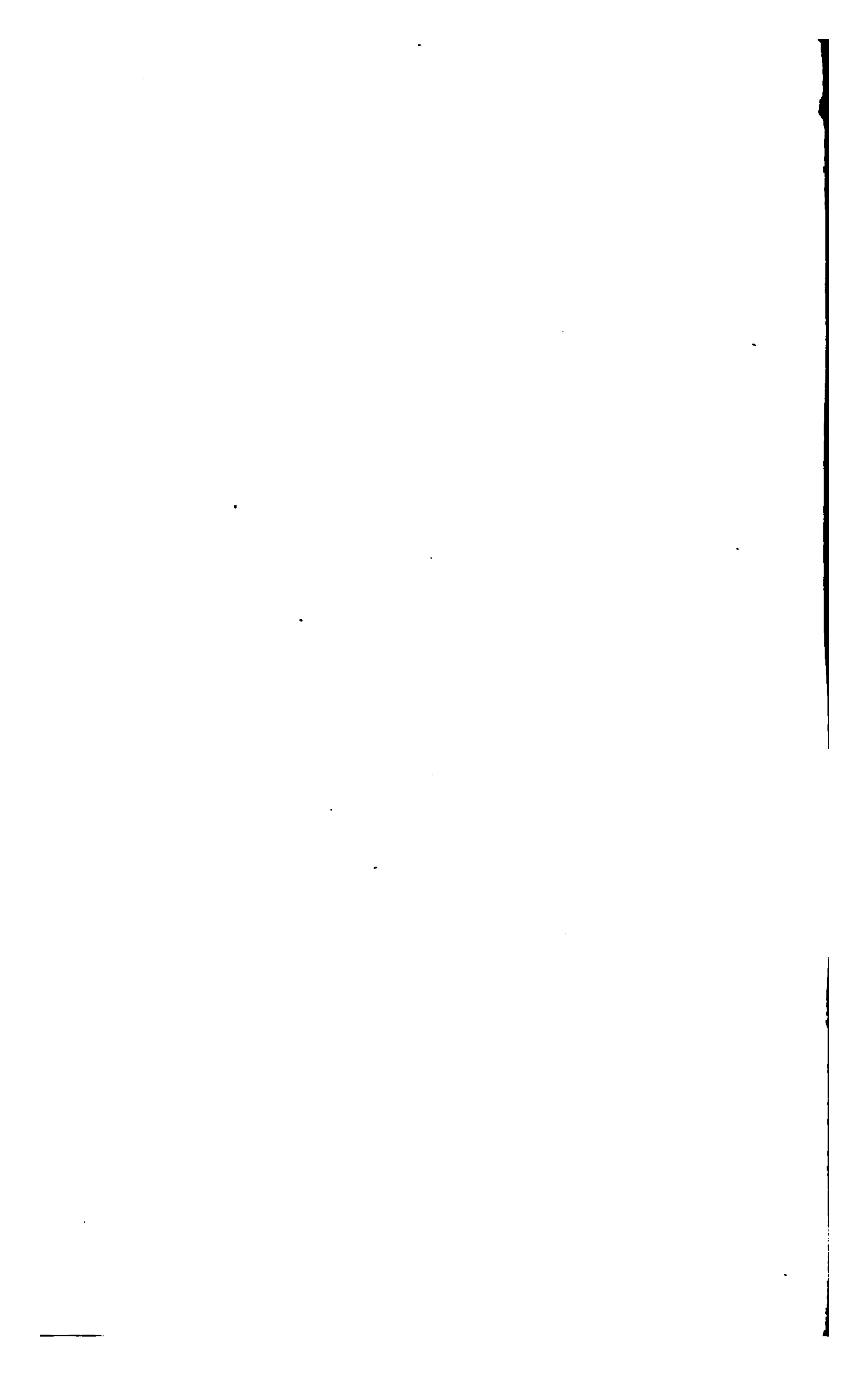
Les lois que nous venons de signaler concernant la polarisation rotatoire magnétique et le pouvoir absorbant me semblent de la plus haute importance; aussi ai-je la conviction que si l'on déterminait ces propriétés pour un grand nombre de corps on ne tarderait pas à découvrir des relations dont la

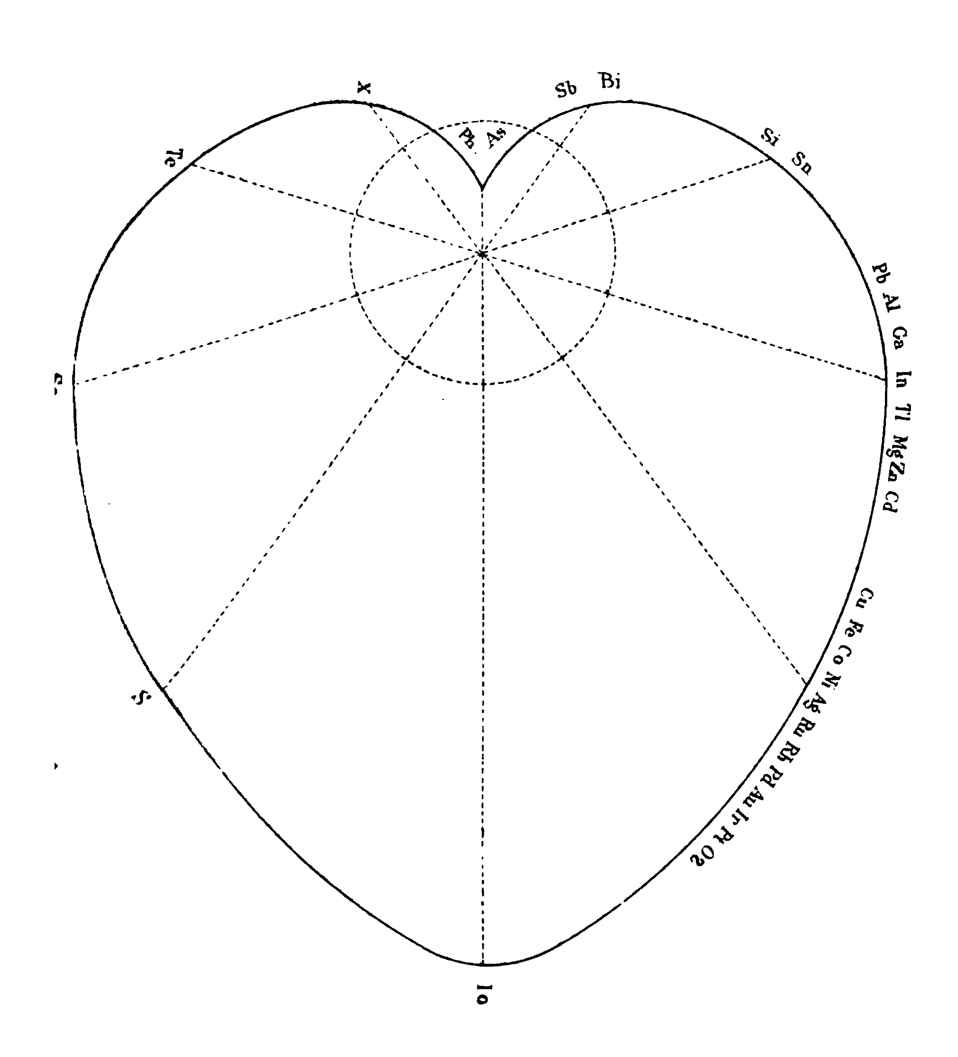
(1) *Comptes rendus de l'Acad. des sciences de Paris*, t. LXXXIII, p. 971.

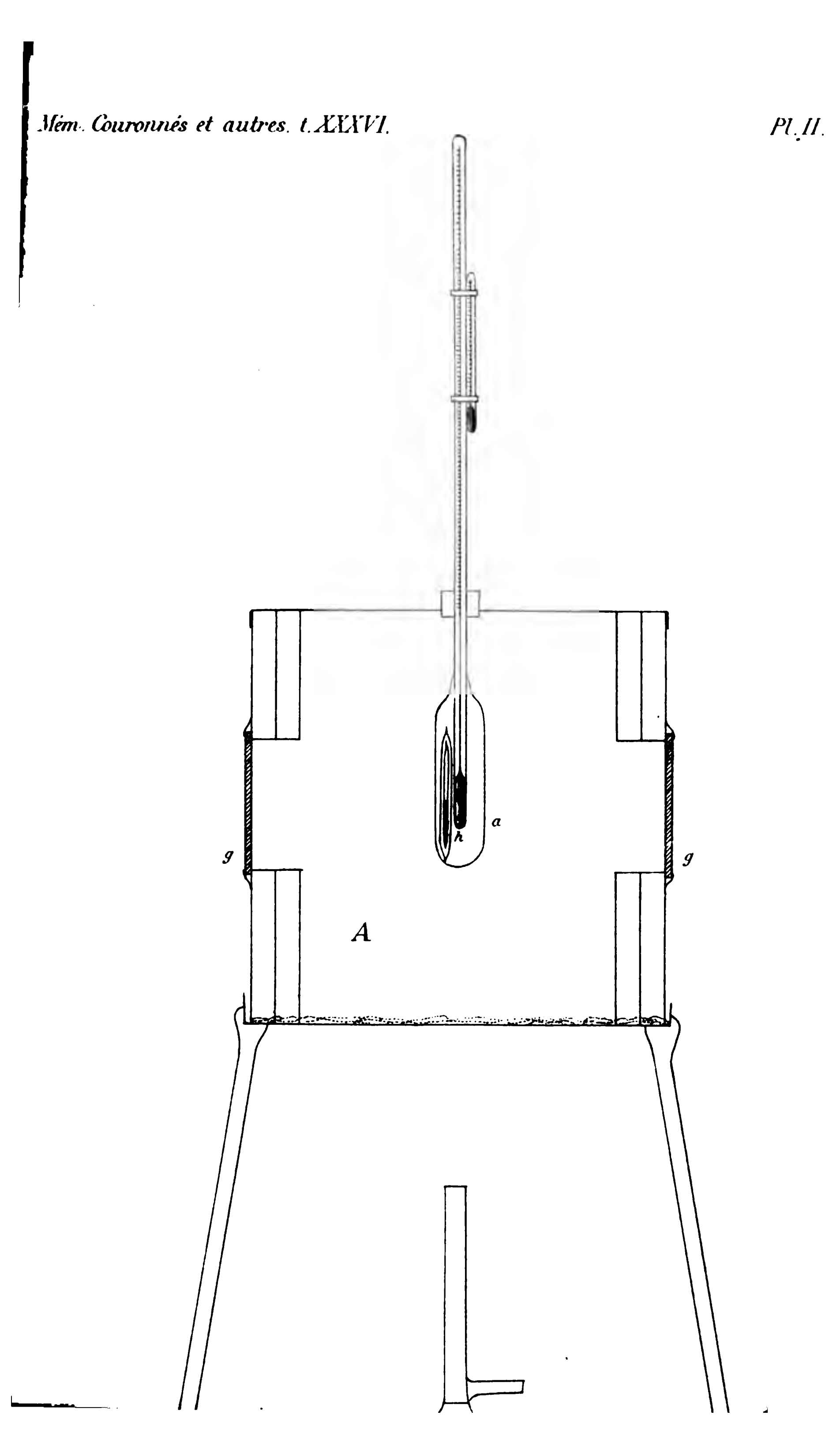
valeur serait sans doute comparable à celle des lois qui régissent les indices de réfraction.

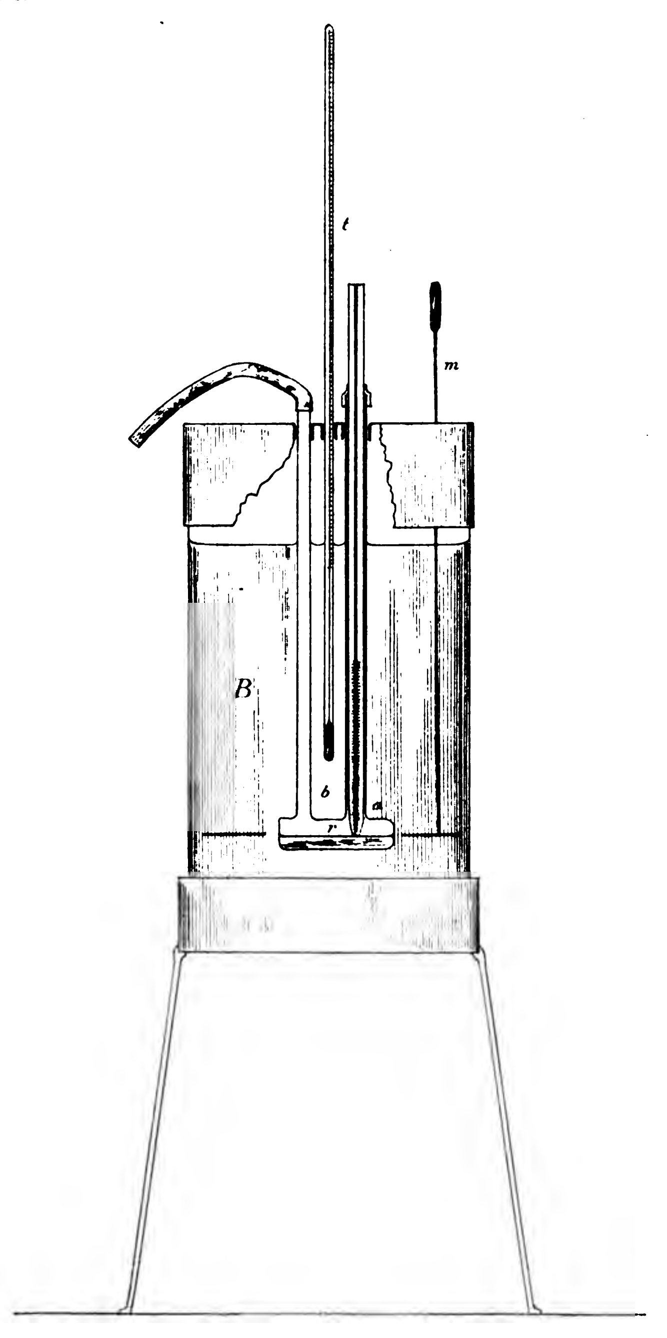
Nous voici arrivé au terme de notre travail. Sans vouloir dissimuler ses lacunes et ses imperfections, nous pensons cependant avoir fait un pas vers le but que nous nous sommes proposé en traçant les limites d'une science à laquelle nous avons donné le nom de *Physique comparée*. En un mot, nous espérons avoir posé les jalons d'une route qui, nous le pensons, doit mener à la découverte d'une ample moisson de lois nouvelles. Celles-ci doivent, il est vrai, encore être acquises par voie de synthèse ; mais il n'est pas douteux que l'ensemble de ces lois, tous les jours plus considérable, ne finisse par amener le penseur à concevoir une brillante hypothèse expliquant et prévoyant les faits qui se rattachent à l'ordre d'idées que nous considérons ; et cela avec cette sûreté qui caractérise le calcul, qu'il s'applique soit à la découverte des corps célestes, soit à l'explication des moindres phénomènes que présente la lumière dans ses manifestations irisées. Tel est le desideratum vers lequel doivent tendre tous les efforts de ceux qui, dévorés du désir de savoir, s'efforcent de scruter la matière jusque dans ses entrailles ; et la comparaison qui, dans les sciences biologiques, a déjà fourni des résultats si brillants, est, nous n'en doutons pas, l'un des plus puissants leviers que puisse utiliser le chercheur qui s'aventure dans le domaine des sciences physiques.

TABLE DES MATIÈRES.



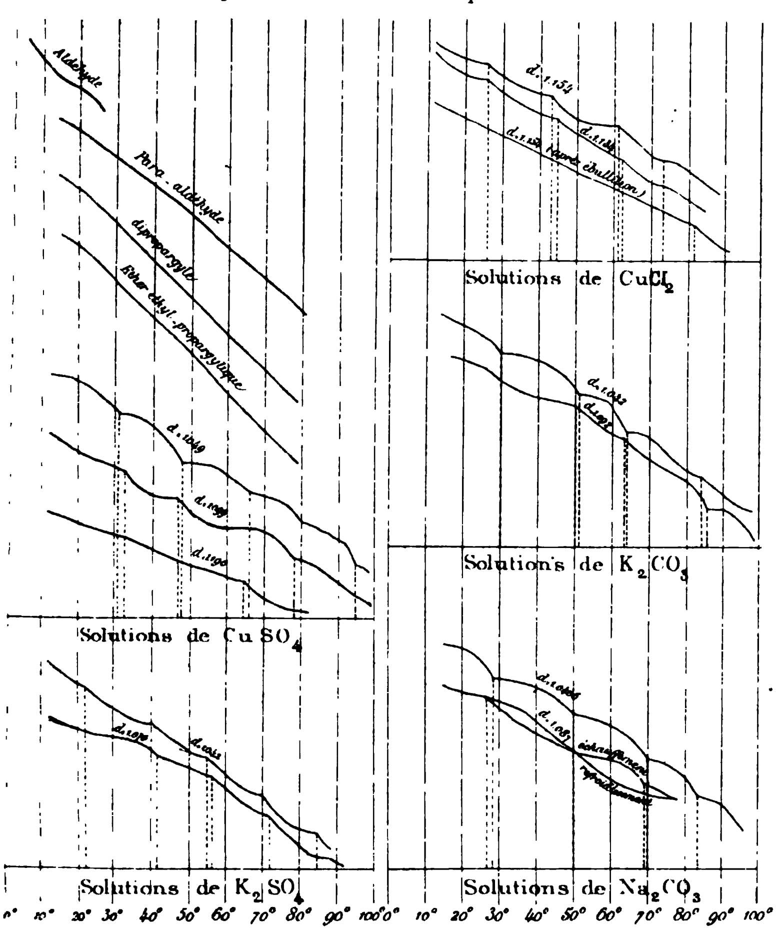

X
Sb
Bi
Te
Pb
As
Si
Sn
Pb
Al
Ga
In
Tl
Mg
Zn
Cd
Cu
Fe
Co
Ni
Ag
Ru
Rh
Pd
Au
Ir
Pt
Os
S


a
h
g
g
A

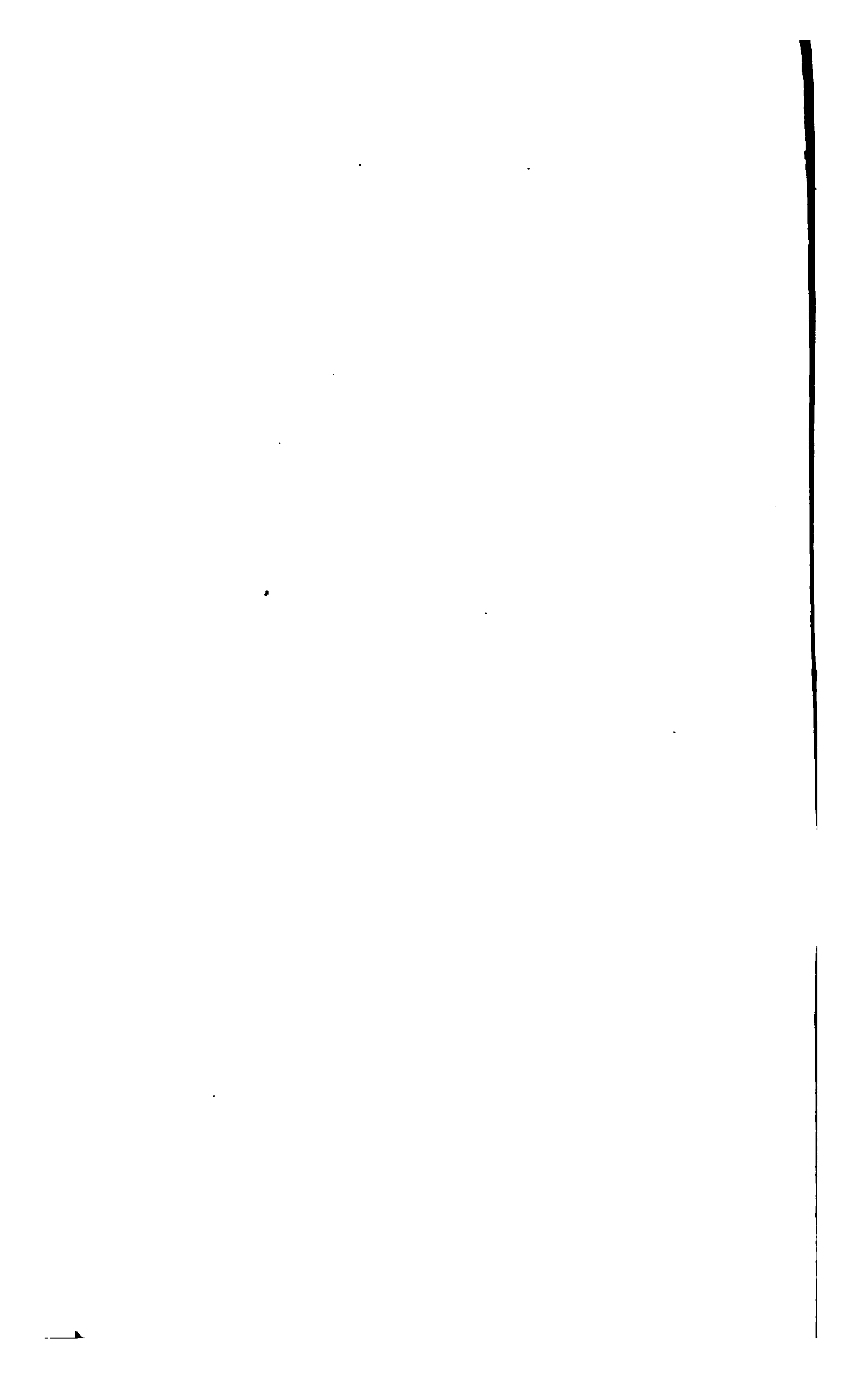


G Severeyns, Bruxelles.

Formes des Courbes exprimant les variations de la hauteur capillaire avec la température.



Severeyns Bruxelles.



ESSAI D'APPLICATION

DE LA

GÉOMÉTRIE A COORDONNÉES POLYGONALES ET POLYÉDRIQUES,

A LA RÉSOLUTION

DES ÉQUATIONS DU TROISIÈME ET DU QUATRIÈME DEGRÉ,

ET A LA DÉMONSTRATION D'UN CERTAIN NOMBRE

DE THÉORÈMES D'ALGÈBRE SUPÉRIEURE,

PAR

FÉLIX SAUTREAUX,

LICENCIÉ ÈS SCIENCES MATHÉMATIQUES.

(Présenté à la Classe des sciences dans la séance du 3 février 1883.)

ESSAI D'APPLICATION

DE LA

GÉOMÉTRIE A COORDONNÉES POLYGONALES

ET POLYÉDRIQUES,

A LA RÉSOLUTION

DES ÉQUATIONS DU TROISIÈME ET DU QUATRIÈME DEGRÉ,

ET A LA DÉMONSTRATION D'UN CERTAIN NOMBRE

DE THÉORÈMES D'ALGÈBRE SUPÉRIEURE.

SOMMAIRE :

Résolution géométrique des équations du troisième et du quatrième degré à racines réelles. — Impossibilité d'une semblable résolution pour les équations de degré supérieur au quatrième. — Conditions que doivent remplir les coefficients pour que ces équations puissent se résoudre, et relations qui existent alors entre les racines.

I. ÉQUATIONS DU TROISIÈME ORDRE.

La méthode de résolution géométrique que nous allons développer pour le troisième et le quatrième degré est une simple généralisation de la méthode qu'on emploie pour le second degré. Elle consiste, en effet, d'une manière générale, à chercher les intersections de lieux géométriques fournis par les relations entre les coefficients d'une équation et les racines de cette équation.

Au troisième degré et, bien entendu, dans le cas des trois racines réelles, la résolution géométrique est assez simple pour pouvoir être employée à la construction graphique de ces racines. Voici en quoi elle consiste :

Soit l'équation du troisième ordre :

$$x^3 + px^2 + qx + r = 0 \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (1)$$

les coefficients, pris avec des signes convenables, représentent la somme des racines, la somme de leurs produits deux à deux, et leur produit.

Or, si, en premier lieu, nous considérons un triangle équilatéral, ayant pour hauteur une droite de longueur $-p$, la somme des trois perpendiculaires abaissées d'un point quelconque du plan, sur les trois côtés du triangle, est, pourvu qu'on donne des signes à ces perpendiculaires, constante et égale à la hauteur $-p$ du triangle.

Prenons ce triangle pour triangle de référence, les coordonnées X, Y, Z d'un point quelconque du plan sont telles que l'on a

$$X + Y + Z = -p \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (2)$$

Deuxièmement. Si nous cherchons le lieu des points M du plan, tels que la *surface* du triangle formé en joignant les pieds des perpendiculaires abaissées de M sur les trois côtés du triangle de référence, ou surface PQR, figure 1, soit égale à $q \times \sin 60°$, q étant le second coefficient de l'équation (1), qui représente la somme des produits deux à deux des racines, nous trouvons que ce lieu est, comme on sait, une circonférence dont le centre est celui du triangle de référence. L'équation de cette courbe, en coordonnées trilinéaires, est :

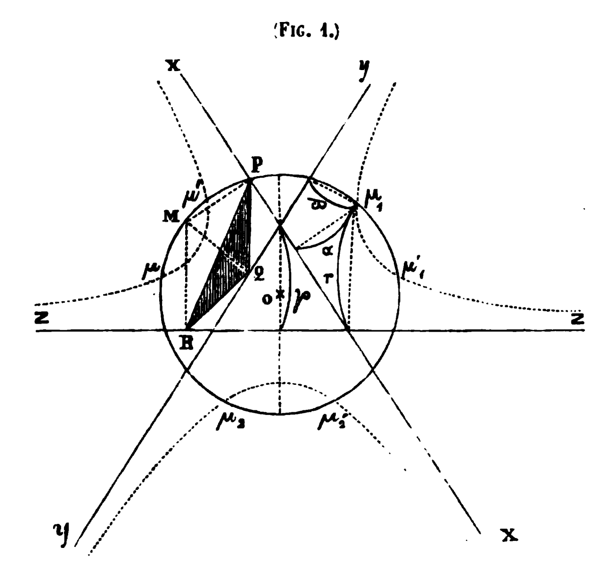
$$XY \sin 60° + YZ \sin 60° + ZX \sin 60° = q \sin 60°,$$

ou

$$XY + YZ + ZX = q \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (3)$$

Le rayon de cette circonférence s'obtient facilement; car les hauteurs du triangle de référence sont des diamètres, en sorte

(Fig. 1.)



qu'il suffit de chercher les intersections de la circonférence avec une des hauteurs, par exemple, celle dont l'équation est X = Y. Les racines de l'équation en Z, obtenue en éliminant X et Y entre les équations (2) et (3), et X = Y, sont, comme il est facile de le vérifier, le rayon augmenté de $-\frac{p}{3}$, et l'excès du rayon sur cette même quantité. Cette équation est :

$$3Z^2 + 2pZ - (p^2 - 4q) = 0.$$

Le tracé de la circonférence est donc facile; et, pour tout point (X, Y, Z) pris sur cette circonférence, on a les relations :

$$X + Y + Z = -p. \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (2)$$

$$XY + YZ + ZX = q \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (3)$$

Troisièmement. Si nous construisons la courbe du troisième ordre, représentée par l'équation trilinéaire XYZ = — r (4), les

points d'intersection de cette courbe avec la circonférence précédente seront tels que leurs coordonnées, par rapport au triangle de référence précédemment choisi, rempliront toutes les conditions des racines de l'équation (1), et, par conséquent, représenteront ces racines.

On obtiendra donc six points μ, μ', μ_1, μ_1', μ_2, μ_2', dont les trois coordonnées s'échangent l'une dans l'autre, en grandeur et en signe, de façon qu'on peut entrevoir comment les permutations circulaires ont pu donner des théorèmes dans la théorie des équations.

Si nous désignons par $-\alpha$, β, γ les coordonnées du point μ (fig. 1), nous avons, pour les six points, les valeurs suivantes pour les coordonnées respectives X, Y, Z.

	X	Y	Z
μ_1	$-\alpha$	β	γ
μ_1'	$-\alpha$	γ	β
μ_2'	β	γ	$-\alpha$
μ_2	γ	β	$-\alpha$
μ	γ	$-\alpha$	β
μ'	β	$-\alpha$	γ

Conformément à la théorie algébrique sur laquelle est fondée la méthode de résolution de Lagrange, nous connaissons, en fait, la valeur d'une fonction des racines, tellement choisie, que les six valeurs qu'elle peut prendre, par les six permutations possibles, sont différentes. Il suffit, en effet, de faire une transformation de coordonnées. En particulier, si l'on passe aux coordonnées polaires, l'angle θ sera donné par une fonction

des racines X, Y, Z, qui prendra six valeurs différentes, par les six permutations des trois racines.

On comprend de même comment, dans le cas, dit *irréductible*, de l'équation de Cardan, interviennent les cosinus de ω, $\omega + 60°$, $\omega + 120°$, les angles des droites qui représentent les racines étant 60° et 120°, puisque ces droites sont perpendiculaires aux côtés du triangle équilatéral.

Remarque. La courbe du troisième ordre, dont l'équation est $XYZ = -r$, peut se construire par points, au moyen, chaque fois, d'une équation du second degré. En effet, si je donne à X une série de valeurs arbitraires $x_1, x_2, \ldots\ldots x_n$, j'aurai, en remplaçant dans les équations (2) et (4) :

$$Y + Z = -p - x_1, \qquad YZ = -\frac{r}{x_1},$$

$$Y + Z = -p - x_2, \quad \text{avec} \quad YZ = -\frac{r}{x_2},$$

$$Y + Z = -p - x_n, \qquad YZ = -\frac{r}{x_n};$$

donc, à chaque fois, la somme et le produit des racines. Comme vérification, les parallèles aux trois côtés du triangle doivent passer par le même point.

Il y a donc quelque chose d'analogue, dans cette construction qui dépend d'équations du second degré, avec ce que l'on obtient en algèbre, où la résolvante est, en fait, du second degré.

Condition de réalité des racines. On peut se proposer de chercher, dans cette méthode, la condition de réalité des trois racines; et, en particulier, ce qui donne un calcul beaucoup plus simple, de retrouver la condition

$$4q^3 + 27r^2 < 0$$

dans le cas de l'équation

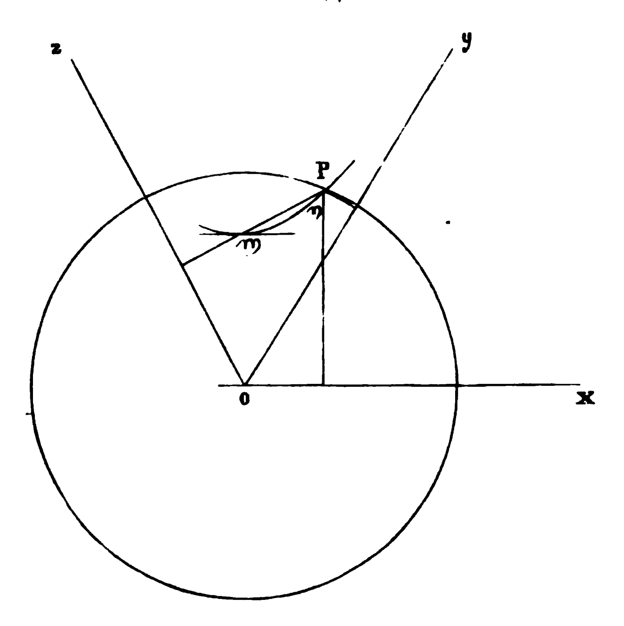
$$x^3 + qx + r = 0 \, . \, . \, . \, . \, . \, . \, . \, . \, . \, . \quad (a)$$

C'est le cas de la figure (2), qui représente la construction graphique exacte pour une équation

$$x^3 - 6x - 2 = 0,$$

à racines réelles. Le triangle de référence se réduit à trois droites concourantes, faisant entre elles des angles de 60°.

Fig. (2).



Échelle de 2 centimètres par unité.

$$x^3 - 6x - 2 = 0.$$

Équation du rayon :

$$3x^2 - 2px + 4q - p^2 = 0,$$

$$x \text{ ou } R = 2.82.$$

Équation de la courbe :

$$xyz = -r = 2.$$

Coordonnées de m $\begin{cases} x = 2, \\ y = -1, \\ z = -1. \end{cases}$

Coordonnées de n $\begin{cases} x = 2.5, \\ y = -0.5, \\ z = -2. \end{cases}$

Pour que les racines soient réelles, il suffit que la circonférence coupe réellement la courbe $XYZ = -r$, c'est-à-dire qu'il faut que la distance d'un des points de cette courbe où la tangente est parallèle à l'un des axes de coordonnées, à l'origine, soit moindre que le rayon de la circonférence.

Or, si l'équation du troisième ordre est supposée ramenée à la forme (a), l'équation qui donne le rayon de la circonférence devient :

$$3z^2 + 4q = 0,$$

d'où

$$Z_1 = R = \sqrt{\frac{-4q}{3}},$$

et le Z d'intersection de la courbe $XYZ = -r$ avec la droite $X = Y$ est donné par l'équation :

$$Z^3 + 4r = 0,$$

d'où

$$Z_2 = \sqrt[3]{-4r},$$

et pour que les trois racines soient réelles, on doit avoir $Z_2 < Z_1$; donc

$$\sqrt[3]{-4r} < \sqrt[2]{-\frac{4q}{3}}.$$

Si l'on élève les deux membres à la sixième puissance, on trouve :

$$16r^2 < -\frac{64q^3}{27},$$

ou

$$4q^3 + 27r^2 < 0,$$

condition bien connue.

II. Équations du quatrième degré.

Pour appliquer la même méthode à l'équation générale du quatrième degré :

$$x^4 + px^3 + qx^2 + rx + s = 0 \quad . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \quad (1)$$

il faut nous adresser à la géométrie de l'espace, car, si l'on essayait de prendre, en géométrie plane, des coordonnées quadrilinéaires, on arriverait à avoir plus de deux courbes à construire et, par conséquent, en général, pas de points communs à ces courbes.

Dans l'espace, au contraire, la méthode s'appliquera.

En effet, prenons, en premier lieu, pour tétraèdre de référence, un tétraèdre régulier : pour un point quelconque de l'espace, dont les coordonnées sont X, Y, Z, T, on aura toujours

$$X + Y + Z + T = \text{constante},$$

et, en choisissant le tétraèdre convenablement

$$X + Y + Z + T = -p. \quad . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \quad (2)$$

Secondement. Si nous considérons la sphère circonscrite à ce tétraèdre, l'équation de cette surface est

$$XY + YZ + ZT + XT + YT + XZ = 0.$$

Si l'on imagine une sphère concentrique de rayon convenable, son équation tétraédrique sera :

$$XY + YZ + ZT + XT + YT + XZ = q. \quad . \; . \; . \; . \; . \quad (3)$$

Enfin, si l'on suppose construites les surfaces ayant pour équations :

$$XYZ + YZT + XZT + TXY = -r \quad . \; . \; . \; . \; . \; . \quad (4)$$

$$XYZT = s \quad . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \; . \quad (5)$$

on voit que les coordonnées des vingt-quatre points d'intersection de la sphère et de ces deux surfaces rempliront toutes

les conditions des racines de l'équation (1), et, par conséquent, représenteront ces racines.

De même que pour le troisième ordre, les quatre coordonnées d'un point s'échangent l'une dans l'autre, en grandeur et en signe, quand on passe successivement aux vingt-trois autres ; de même, si l'on imagine encore ici qu'on fasse une transformation de coordonnées et qu'on passe, par exemple, aux coordonnées polaires, en ne prenant pas pour origine le centre du tétraèdre, les vingt-quatre valeurs que prendra la fonction ρ des racines, par permutations de ces racines, seront toutes différentes. On pourrait donc, suivant le théorème de Galois déjà rappelé, exprimer les racines en fonction rationnelle de ρ. Cette conclusion est immédiate par la géométrie, puisque les racines de l'équation (1) sont représentées par les distances d'un point à des plans fixes, et l'on sait que ces distances restent exprimées rationnellement, quand on change de coordonnées, en fonctions des nouvelles coordonnées.

De même encore qu'au troisième degré, à cause de la condition

$$X + Y + Z + T = -p.$$

qui lie les coordonnées d'un point quelconque de l'espace, on peut construire les points de la courbe sphérique (3) (5), en résolvant des équations du troisième degré seulement.

Si l'on fait, par exemple, arbitrairement $X = x_1$, on a

$$Y + Z + T = -(p + x_1) \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (\alpha)$$

$$YZT = \frac{s}{x_1} \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (\beta)$$

et, en remplaçant dans l'équation de la sphère,

$$YZ + ZT + YT = x_1(p + x_1) + q \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (\gamma)$$

Or, ces trois équations permettent de former une équation du troisième ordre ayant pour racines Y, Z, T.

On pourrait enfin, comme pour le troisième degré, chercher, dans le cas de l'équation privée de second terme, les conditions de réalité des racines.

III. Équations de degré supérieur au quatrième.

Arrêté en géométrie plane pour la résolution de l'équation générale du quatrième degré, nous nous sommes adressé à la géométrie à trois dimensions; pour le cinquième degré et pour les degrés supérieurs, une impossibilité analogue se manifeste, mais on ne peut plus lever la difficulté en prenant des polyèdres de référence à nombre de faces de plus en plus considérable, les coordonnées polyédriques n'étant pas indépendantes entre elles. En outre, sauf pour les équations dont le degré correspondra au nombre des faces de l'un des cinq polyèdres réguliers, la condition que donne le premier coefficient de l'équation, entre les racines

$$x_1 + x_2 + \cdots\cdots + x_n = -p,$$

ne sera pas remplie par les coordonnées de tout point de l'espace, mais seulement par celles des points d'un plan dont l'équation polyédrique sera précisément

$$x_1 + x_2 + \cdots\cdots + x_n = -p.$$

Si nous appliquons, dans ce cas, la méthode ordinaire, nous voyons qu'on devra construire autant de surfaces qu'il y a de coefficients dans l'équation; par conséquent, à moins de conditions particulières remplies par ces coefficients, on n'obtiendra pas de points communs à toutes ces surfaces. Ainsi, au cinquième degré, il faudrait que les cinq surfaces : (1), (2), (3), (4), (5), eussent des points communs.

$$x_1 + x_2 + x_3 + x_4 + x_5 = -p \quad \ldots\ldots \quad (1)$$

$$x_1x_2 + x_2x_3 + x_3x_4 + \cdots = q \quad \ldots\ldots \quad (2)$$

$$x_1x_2x_3 + x_2x_3x_4 + \cdots = -r \quad \ldots\ldots \quad (3)$$

$$x_1x_2x_3x_4 + x_2x_3x_4x_5 = s \quad \ldots\ldots \quad (4)$$

$$x_1x_2x_3x_4x_5 = -t \quad \ldots\ldots \quad (5)$$

Cette impossibilité de résolution géométrique des équations générales de degré supérieur à quatre est tout à fait analogue à l'impossibilité de résolution, par radicaux, de ces mêmes équations, impossibilité démontrée par Abel.

Mais notre méthode géométrique peut nous donner très facilement un certain nombre de théorèmes d'algèbre supérieure, dans le cas des équations d'ordre supérieur au quatrième, qui peuvent cependant être résolus, ainsi qu'il va être exposé dans ce qui suit :

Conditions auxquelles les coefficients des équations de degré supérieur au quatrième doivent satisfaire pour que ces équations puissent être résolues géométriquement.

Il faut que, si l'équation considérée est du degré n, les n surfaces à construire aient des points communs. Ainsi, soit

$$\varphi\ (x_1, x_2 \cdots\cdots, x_n) = 0,$$
$$\varphi_1 (x_1, x_2 \cdots\cdots, x_n) = 0,$$
$$\varphi_n (x_1, x_2 \cdots\cdots, x_n) = 0,$$

les équations de ces surfaces, en coordonnées polyédriques; il faudra que, si l'on passe aux coordonnées ordinaires de la géométrie à trois dimensions, de façon que les équations précédentes deviennent

$$\psi\ (x, y, z) = 0,$$
$$\psi_1 (x, y, z) = 0,$$
$$\psi_n (x, y, z) = 0,$$

les $n - 3$ équations obtenues entre les coefficients, en éliminant x, y, z de toutes les manières possibles, soient vérifiées. On pourrait donc former, pour chaque degré, ces équations de condition entre les coefficients, et reconnaître ensuite, pour chaque équation particulière, si elle peut, ou non, être résolue géométriquement.

Dans le cas où les surfaces ont des points communs, c'est-

à-dire le cas où les équations sont résolubles, on voit immédiatement que les racines, étant représentées par des perpendiculaires abaissées sur les faces du polyèdre de référence, *peuvent toujours s'exprimer rationnellement en fonction de trois quelconques d'entre elles, puisque, dans le système de coordonnées ordinaires, la distance d'un point à un plan est fonction rationnelle des coordonnées de ce point*; théorème dont la démonstration, en algèbre supérieure, est assez pénible.

Enfin, on voit qu'on pourrait, en particularisant les conditions générales trouvées, à chaque degré, entre les coefficients, étudier spécialement des classes particulières d'équations jouissant de propriétés communes. Si l'on considère, par exemple, celles qui peuvent se résoudre en géométrie plane, à coordonnées polygonales, et qui, d'après la remarque que nous avons faite qu'il y a un plan parmi les surfaces que l'on a à construire pour toutes les équations dont les degrés ne correspondent pas au nombre des faces des cinq polyèdres réguliers, seront toutes ces dernières, on voit que leurs racines doivent remplir évidemment la condition trouvée par Galois pour les équations dites irréductibles et de degré premier, qui peuvent se résoudre par radicaux, à savoir que chaque racine, qui est alors la distance d'un point à une droite en géométrie plane, *est exprimable en fonction rationnelle de* DEUX *quelconques des autres*.

Un grand nombre de questions d'algèbre supérieure pourraient trouver, par cette méthode, leurs correspondantes en géométrie à coordonnées polygonales ou polyédriques; ce qui reculerait considérablement les limites de la correspondance entre l'algèbre et la géométrie, si toutefois on admet que ces limites existent.

A la Roche-sur-Yon, le 14 décembre 1882.

NOTES ET CORRECTIONS

SUR

L'HIPPOLYTE D'EURIPIDE

PAR

ALPHONSE WILLEMS

Professeur à l'Université de Bruxelles.

Mémoire présenté à la Classe des lettres dans la séance du 5 juin 1882.

Tome XXXVI.

AVANT-PROPOS.

Nommé au commencement de 1881 professeur de grec à l'Université de Bruxelles, j'ai pris pour sujet de mon cours, durant l'année 1881-1882, l'*Hippolyte* d'Euripide.

Les résultats de l'étude à laquelle je me suis livré sur le texte de cette tragédie sont résumés dans ce mémoire, présenté à l'Académie de Belgique (Classe des lettres), le 5 juin 1882.

MM. les commissaires désignés par l'Académie ont bien voulu émettre un avis favorable sur l'ensemble de mon travail. Je les en remercie, et je tiens surtout à exprimer ma reconnaissance aux deux savants rapporteurs, MM. Wagener et Roersch, qui, au lieu de se borner à une appréciation sommaire, comme c'était leur droit, ont pris la peine d'entrer dans l'examen des principaux points controversés.

Je ne crois pas avoir à m'excuser auprès des deux éminents professeurs si, après avoir pesé avec soin leurs arguments, je me suis cru autorisé en bien des cas à persister dans mon sentiment. Ce travail ne serait pas digne de l'attention qu'ils ont daigné lui prêter, si toutes les objections, parfois contradictoires, qu'ils lui adressent, étaient de nature à en infirmer les conclusions ; je m'explique.

L'auteur d'un mémoire d'exégèse philologique a sur ses commissaires un avantage marqué : son texte, qu'il a lui-même choisi, lui est familier; il a pu l'étudier à loisir, en s'y reprenant à plusieurs reprises et en s'aidant de tous les éléments d'information ou de preuve; tandis que les commissaires ont eu à peine quelques semaines pour faire leur rapport. Par suite les objections qui se présentent à leur esprit sont souvent celles que l'auteur s'était posées d'abord, et qu'il avait eu ses raisons pour écarter. Sans doute, parmi ces raisons, qu'on n'a pas déduites, soit qu'on les tînt pour évidentes, soit qu'on craignît de fatiguer le lecteur, il peut s'en trouver de spécieuses, mais on doit admettre que ce n'est là qu'une exception. Il n'est pas inutile d'ailleurs que l'objection soit posée et l'auteur mis en demeure d'y répondre.

D'autre part, il arrive aussi qu'une remarque essentielle, qui aura échappé à l'attention la plus soutenue, frappera à première vue un philologue moins bien préparé. En matière de restitution de textes les chances d'erreur sont fréquentes, et l'on peut dire avec un des maîtres de la critique : *Ab errore in conjectando nemo se plane immunem præstare potest* [1].

Fondées ou non, les critiques présentées par des juges compétents méritent toujours considération, et il importe d'en tenir compte, soit pour y faire droit, soit pour les réfuter. C'est ce que nous avons essayé de faire dans les notes complémentaires qui accompagnent ce travail.

L'usage veut que les mémoires soumis à l'Académie soient imprimés sans modifications importantes. Nous nous sommes conformé à cet usage. L'étude qu'on va lire est la reproduc-

[1] *God. Hermanni Opuscula*, t. V, p. 166.

tion intégrale du manuscrit; nous avons désigné par une marque spéciale (N. C.) les notes que nous ont suggérées les rapports de MM. Wagener et Roersch.

Un mot encore avant de finir. En répondant, comme je l'ai fait, aux objections de MM. les commissaires, je m'exposais à une réplique, et je pouvais craindre que la discussion ne se prolongeât indéfiniment. M. Roersch, avec qui surtout je suis entré en lice, me fait obligeamment savoir qu'il se désiste de son tour de parole et qu'il considère pour sa part le débat comme clos. C'est là une marque de courtoisie à laquelle je suis fort sensible, sachant par expérience combien il en coûte, une fois engagé en ces délicates controverses, de renoncer à défendre son opinion. On a l'air de s'avouer vaincu, alors qu'on tient en réserve tout un arsenal de raisons qu'on a lieu de croire excellentes. Un philologue éprouvé comme M. Roersch n'est pas facilement à bout d'arguments solides. Que le lecteur tenté de prendre parti pour moi contre M. Roersch soit donc averti : si je reste maître du terrain, c'est que mon adversaire a galamment déposé les armes.

NOTES ET CORRECTIONS

SUR

L'HIPPOLYTE D'EURIPIDE.

καὶ πρὶν μὲν ἐλθεῖν τήνδε γῆν Τροιζηνίαν,
πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος κατόψιον
γῆς τῆσδε ναὸν Κύπριδος ἐγκαθίσατο,
ἐρῶσ' ἔρωτ' ἔκδηλον· Ἱππολύτῳ δ' ἔπι
τὸ λοιπὸν ὠνόμαζεν ἱδρῦσθαι θεάν.

C'est à tort que les critiques allemands rejettent ces cinq vers comme interpolés. Les difficultés soulevées par O. Jahn (*Hermes*, II, 249), Schliack (*Philologus*, XXXV, 707) et Barthold, ne prouvent rien contre leur authenticité. Une chose incontestable, c'est que le texte est altéré : ὠνόμαζεν, au v. 33, est inintelligible; mais il y a moyen, je crois, de retrouver la vraie leçon.

Valckenaer demande un mot comme ὑμνήσουσιν (d'après *Iphig. Taur.*, 1457), et Brunck a adopté cette conjecture. D'autres lisent *ὀνομάσουσιν*, dans le sens de *on citera, on racontera.*

La correction que je propose est plus simple et donne un sens plus satisfaisant : au lieu de ὠνόμαζεν, je lis οὐ νόμιζεν. Le sens est celui-ci : « Avant de venir ici à Trézène, elle (Phèdre)

fonda sur la roche même de Pallas un temple de Cypris, d'où l'on a vue sur cette contrée, montrant ainsi qu'elle était amoureuse [1]; elle ne se doutait pas que ce temple érigé à la déesse transmettrait à la postérité le nom d'Hippolyte.»

Il existait en effet à Athènes, sur le flanc méridional de l'Acropole, un sanctuaire dédié originairement à Vénus, mais qui par la suite fut appelé vulgairement l'Hippolytéion. Outre un texte de Diodore de Sicile (IV, 62), qui n'est que la paraphrase de celui d'Euripide, nous avons sur ce point le témoignage formel d'Asclépiade, cité par le scholiaste d'Homère (*ad Odyss.*, XI, 320) : Φαίδρα ... τὸ μὲν πρῶτον ἱερὸν Ἀφροδίτης ἐν Ἀθήναις ἱδρύσατο, τὸ νῦν Ἱππολύτειον καλούμενον. Notre copiste, qui avait sous les yeux une note ou glose pareille, a été amené naturellement à écrire ὠνόμαζεν au lieu de οὐ νόμιζεν.

Οὐ νόμιζεν est pour οὐκ ἐνόμιζεν. La chute de l'augment syllabique après un mot terminé par une voyelle longue ou une diphthongue, est de règle chez les Attiques. Ainsi nous trouvons οὐ κήλησε pour οὐκ ἐκήλησε dans un fragment de Théopompe le comique, conservé par Athénée (XI, p. 485c), ἐξ οὗ κράτησα pour ἐκράτησα dans Sophocle (*Ajax*, 1337), et d'autres exemples ont été réunis par Dawes [2].

Je crois qu'ainsi restitué le texte ne donne prise à aucune critique. Euripide, on le sait, aimait à évoquer des souvenirs de ce genre. Pour peu que le sujet y prêtât, il ne se faisait jamais faute d'une allusion aux institutions civiles ou religieuses, aux traditions, aux monuments, et même aux sites de son pays (entre autres *Iphig. Taur.*, 958 et 1450; *Heracl.*, 1030; *Helen.*, 1674; *Herc. Fur.*, 1330; *Electr.*, 1258). Puisqu'il existait à Athènes — à un pas du théâtre de Bacchus, où se jouait

[1] Et non pas, comme on l'explique : « rendant ainsi notoire son amour pour Hippolyte. » Pareil aveu serait incompatible avec le caractère de Phèdre, qui meurt plutôt que de confesser sa passion, et de plus aurait pour effet de rendre l'intrigue impossible. Cette interprétation absurde est cause que beaucoup d'éditeurs ont préféré à ἔκδηλον la variante ἔκδημον, empruntée au v. 37.

[2] *Miscellanea critica.* Londini, 1827, p. 489.

l'*Hippolyte*[1] — un édifice dont on faisait remonter la fondation à l'épouse de Thésée, il serait inconcevable que le poète n'en eût pas fait mention. Loin donc de suspecter ce passage, je tiens pour ma part qu'il n'en est pas de plus authentique dans toute la pièce.

Pour répondre à la seule objection que la correction proposée laisse encore subsister, je ferai remarquer que la manière la plus simple de désigner avec précision un monument, est de l'appeler par son nom traditionnel. Au lieu de la formule vague : « Phèdre m'a élevé un temple, » Vénus dira donc, passant de la première à la troisième personne : « Elle a élevé un temple de Cypris. »

N. C. *Suivant M. Roersch, pour que ma correction fût admissible, il faudrait démontrer que* θεά *peut se dire pour* νεὼς θεᾶς ; *en outre la phrase grecque réclamerait un futur au lieu du parfait.*

Le premier point, à mes yeux du moins, ne fait aucune difficulté. Θεά *pour* ναὸς *ou* ἱερὸν θεᾶς *est une métonymie fort simple et qui existe, je crois, dans toutes les langues* (S[te]-Marie, S[t]-Joseph, *pour* l'église S[te]-Marie, l'église S[t]-Joseph). *Le hasard m'a fait rencontrer, dans le scholiaste d'Eschyle* (ad Eumen., v. 21), *le passage suivant de Callimaque :*

χ' ἡ Παλλὰς, Δελφοί νιν ὅθ' ἱδρύοντο Προναίην,

« Et Pallas, Delphi quoniam eam dedicabant Pronæam. »

Νίν, *c'est-à-dire* αὐτῆς ἱερὸν, *car il s'agit du fameux temple de Minerve Pronœa à Delphes, dont il est question dans Hérodote* (I, 91, et VIII, 37), *Pausanias* (X, 8), *Diodore de Sicile* (XI, 14), *etc. C'est, on le voit, identiquement la même tournure que chez Euripide.*

En latin cette figure est fréquente. On lit dans Horace (Od., I, 31, 1) :

Quid dedicatum poscit Apollinem
vates?

[1] Le théâtre de Bacchus, dont on voit encore les restes, était situé à l'extrémité E. de la pente méridionale de l'Acropole.

Apollinem, *pour* Apollinis templum. *Et même en prose; ainsi Tite-Live :* Juno regina transvecta a Vejis nuper in Aventino dedicata est (V, 52). — Junonem dedicatam, *c'est littéralement notre* θεὰν ἱδρυμένην.

Le futur, que réclame M. Roersch, ne me semble pas nécessaire. Avant de quitter Athènes, Phèdre a fait construire un temple en l'honneur de Cypris. Vénus vient de le dire, et elle ajoute textuellement (moyennant la correction que je propose) : Mais elle ne soupçonnait pas que le temple de la déesse eût été érigé pour Hippolyte à l'avenir [1]. *Il était impossible, ce me semble, d'indiquer plus clairement comme quoi le sanctuaire érigé à Vénus,* ναὸς Κύπριδος, *porterait plus tard le nom d'Hippolyte associé à celui de la déesse. Et, en effet, il est établi que l'édifice en question s'appelait officiellement* Ἀφροδίτης ἐπὶ Ἱππολύτῳ (Corp. Inscr. Attic., n° 212, *cité par M. Weil*).

---

42. δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα, κἀκφανήσεται.

E. Hiller (*Quæstiones Herodianæ*, Bonn, 1866) considère ce vers comme interpolé, vu que les mots δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα sont en contradiction avec la suite de la tragédie. M. Weil, pour la même raison, propose de lire : δῆλον δὲ θήσω πρᾶγμα (1re édit.), ou bien δεῖξαι δηήσει πρᾶγμα (2e édit.). La correction est inutile. Le vers, tel que le donnent tous les Mss., est bien motivé. Vénus fait entendre que Thésée, Hippolyte et Phèdre seront tous trois compris dans sa vengeance. Le v. 42 trouve son explication dans le v. 1403 :

τρεῖς ὄντας ἡμᾶς ὤλεσ', ᾔσθημαι, μία.

« Nous sommes trois victimes que Vénus s'est immolées. »

[1] Une construction toute pareille dans Eschyle, *Eumen.*, 707

ταύτην μὲν ἐξέτειν' ἐμοῖς παραίνεσιν
ἀστοῖσιν εἰς τὸ λοιπόν.

En somme, Thésée finit par être instruit de la passion de Phèdre pour Hippolyte. Sans doute, ce n'est pas Vénus qui la lui révèle. Mais il n'importe : elle sait ce qui va se passer, car c'est elle qui va tout conduire (cf. v. 1400 : Κύπρις γὰρ ἡ πανοῦργος ὧδ' ἐμήσατο). En ce sens elle peut dire que grâce à elle le mystère sera divulgué.

M. Hiller est comme le bon d'Hacqueville, dont parle Mme de Sévigné : « La rigueur de son exactitude ne comprend point cette licence poétique [1]. » L'objection qu'il soulève pourrait s'appliquer à plus forte raison aux vv. 1420-22, où Diane promet de venger Hippolyte en immolant de sa main le mortel le plus chéri de Vénus. En réalité Adonis n'a point péri de la main de Diane, puisqu'il a été tué par un sanglier. Néanmoins personne que je sache n'a trouvé à redire à cette prédiction de la déesse. C'est que le poète n'est pas astreint aux mêmes scrupules que l'historien ; il abrège ou résume à son gré, et quand la rapidité l'exige, il va droit au fait, sans se préoccuper des détails.

---

75. ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ
οὔτ' ἦλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον
μέλισσα λειμῶν' ἐαρινὴ διέρχεται.

Les poètes grecs, d'accord en cela avec Pascal, ne se faisaient pas scrupule de répéter un mot quand ils le trouvaient nécessaire [2]. Mais ce n'est pas le cas ici pour l'adjectif ἀκήρατον, qui a été employé trois vers plus haut, et dont la répétition — un critique en fait la remarque — est évidemment du fait des copistes.

Restituer un texte défiguré par une glose, est toujours chose

[1] *Lettres de Mme de Sévigné*, t. IV, p. 311 (collect. des *Grands écrivains*).

[2] « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger, on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il les faut laisser, c'en est la marque. » *Pensées*, p. 110, éd. Havet.

délicate. Mais ici le mot évincé me paraît si bien indiqué, qu'il n'y a pas lieu, je crois, d'hésiter. Ce mot, c'est ἀνθεσφόρον. En effet, cette épithète « émaillée de fleurs » est la première qui se présente à l'esprit lorsqu'il s'agit d'une prairie où l'abeille vient butiner; en outre elle a l'avantage de compléter et de résumer en une image la phrase qui précède immédiatement : ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ... οὔτ' ἦλθέ πω σίδηρος : « jamais le pied des troupeaux ni le tranchant du fer n'ont osé la violer, mais, *couverte qu'elle est de fleurs*, l'abeille printanière vient y voltiger. »

Il semble d'ailleurs que le scholiaste ait eu sous les yeux un texte pareil à celui que je propose, à en juger par le passage suivant : καὶ γὰρ δὴ παράλογον εἶναι καὶ πολλὴν ἀτοπίαν ἔχον, καὶ δοκεῖν ἄνθιμον λειμῶνα εἶναι, ὅθεν ἐδρέφθη τὰ ἄνθη, etc.; ἄνθιμον étant l'exact équivalent de ἀνθεσφόρον. Citons encore cette autre scholie : Οἱ γὰρ ποιηταὶ ἐπιεικῶς τὰς ἰδίας φύσεις μελίσσαις καὶ ποταμοῖς καὶ λειμῶσι προσομοιοῦσιν, αὐτὴν δὲ τὴν ποίησιν στεφάνοις, διὰ μὲν τῶν ἀνθέων, ὡς εἴρηται, τὸ ποικίλον καὶ τὸ κάλλος αὐτῶν παριστάντες, διὰ δὲ τῶν ποταμῶν τὸ πλῆθος ... διὰ δὲ τῶν μελισσῶν τὸ ἐπιμελὲς ... τοὺς στεφάνους ἕνεκα τοῦ λαμπρύνεσθαι δι' αὐτῶν τοὺς ἐπαινουμένους.

Il est à supposer que le glossateur, voulant expliquer le mot ἀνθεσφόρον, aura répété en marge ἀκήρατον : une prairie ayant toutes ses fleurs, c'est-à-dire intacte, vierge; et c'est de la sorte que ἀκήρατον se sera introduit dans le texte.

L'adjectif ἀνθεσφόρον n'a pas été choisi par moi au hasard. Je l'emprunte à une autre tragédie d'Euripide, l'*Iphigénie à Aulis* (v. 1544), où il sert d'épithète au mot λείμαξ, qui signifie également *prairie :*

ἐπεὶ γὰρ ἱκόμεσθα τῆς Διὸς κόρης
Ἀρτέμιδος ἄλσος, λείμακάς τ' ἀνθεσφόρους...

Peut-être, en écrivant ce dernier vers, le poète s'est-il souvenu de l'*Hippolyte*, car dans les deux cas il s'agit d'un pré consacré à Diane.

---

78. Αἰδὼς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις.

Le rôle assigné ici à la Pudeur a beaucoup choqué les commentateurs; Valckenaer, d'après Is. Vossius et Toup, lit Ἕως, l'Aurore, au lieu de Αἰδώς. Mais on ne voit pas ce que le sens y gagne; pour compléter l'image, il faudrait, comme le fait observer Musgrave, changer en outre ποταμίαισι en οὐρανίαισι [1].

Musgrave lui-même propose de lire Ναιάς. Blomfield soupçonne que le mot Αἰδὼς a remplacé un nom propre de rivière, par exemple Λάδων (le Ladon étant un cours d'eau de l'Arcadie, on demande combien il a fallu de jours de marche à Hippolyte pour rapporter sa couronne).

D'éminents critiques, qui se sont occupés de ce passage, paraissent avoir éprouvé les mêmes répugnances. Ainsi Schlegel, qui a établi entre la pièce d'Euripide et la *Phèdre* de Racine une comparaison où il se plaît à faire ressortir la supériorité du drame grec, Schlegel, traduisant et paraphrasant l'invocation d'Hippolyte [2], omet à dessein cette phrase, qui lui paraît indigne du poète [3].

[1] N. C. *M. Wagener n'admet pas l'objection de Musgrave. « Pourquoi, dit-il, la rosée ne pourrait-elle pas être considérée comme provoquée par les vapeurs d'eau qui s'élèvent des rivières? » J'ai eu tort, j'en conviens, de reproduire cette objection; c'était de ma part une inconséquence, puisque j'explique plus loin que* ποταμίαισι δρόσοις *signifie, non pas* eau de rivière, *mais simplement* eau pure, *ce que le poète appelle ailleurs* καθαροῖς δρόσοις, Ion, 96.

[2] *Œuvres de A.-G. de Schlegel écrites en français.* Leipzig, 1846, t. II, p. 362.

[3] Nous pourrions citer aussi M. Villemain, qui, traduisant ce passage, se tire d'affaire au moyen d'une ingénieuse périphrase. C'est dans la 43e leçon de son *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle* (t. III, p. 339, de l'édit. de Paris, 1840), où il loue « ce chœur d'*Hippolyte* qui célèbre la paix des champs, et décrit, en vers admirables, cette prairie solitaire où *la Pudeur fait son asile.* » Évidemment Villemain cite de mémoire, car le morceau dont il parle n'est pas un chœur, il n'y est pas fait allusion à la paix des champs, et d'asile, puisqu'asile il y a, il n'en est question que pour les abeilles.

Seul à peu près de tous les anciens éditeurs, Brunck se prononce pour Αἰδώς. Non seulement il maintient le mot, mais il le trouve si heureux, que « lors même, dit-il, que tous les Mss. donneraient Ἕως, il faudrait décerner une couronne civique à celui qui aurait proposé de lire Αἰδώς. »

Malgré cette grave autorité, je n'hésite pas à me ranger à l'opinion commune. La Pudeur préposée à la garde d'un pré, et l'arrosant d'eau pure, est d'un goût détestable. Jamais Euripide, jamais Grec de cette époque n'a écrit pareille énormité. Mais les corrections proposées me semblent peu satisfaisantes. Je lirais simplement :

λιβὰς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις.

« Une source pure l'arrose de son onde virginale. »

Λιβάς est bien le mot qui convient ici, de préférence à πηγή, κρήνη ou πῖδαξ. Je n'en veux pour preuve que l'extrait suivant du grammairien Thomas Magister : Λειμὼν τόπος δίυγρος, ἀνθηρὰν πόαν ἔχων, τὸ κοινῶς λεγόμενον λιβάδιον[1]. Ne croirait-on pas qu'en s'exprimant de la sorte, Th. Magister avait en vue notre passage? « Λειμών (Prairie), lieu humide, ayant un gazon fleuri, on l'appelle communément λιβάδιον ; » en d'autres termes : on appelle λιβάς la source qui entretient la fraîcheur dans la prairie et y fait croître les fleurs. Quel meilleur commentaire souhaiterions-nous de notre texte?

Quant à l'épithète ποταμίαισι, elle n'implique nullement contradiction, comme on serait tenté de le croire à première vue (*la source aux eaux fluviales*). Rien de plus fréquent que l'épithète ποτάμιος appliquée aux fontaines (entre autres *Electr.*, 56 et 309), les eaux fluviales étant les eaux sacrées par excellence, celles dont on se servait dans les libations. Il y a plus, et ceci complète ma démonstration. A quarante vers de distance, le poète, par un de ces retours de mémoire qui lui sont familiers, a répété la même image, et à peu près dans les mêmes termes :

[1] *Ecloga vocum atticarum, ed. Fr. Ritschelii.* Halis Sax., 1832, p. 223.

ῥυτὰν παγὰν ... ποταμίᾳ δρόσῳ, *l'onde fluviale d'une fontaine jaillissante* (vv. 123-127).

On conçoit facilement qu'un copiste de l'école alexandrine ait cru ou voulu lire ΑΙΔΩC au lieu de ΛΙΒΑC. La correction était digne d'une époque éprise de métaphores, et où (les scholies en font foi [1]) on avait la manie de voir partout des allégories.

N. C. « *Le mot* λιβάς, *objecte M. Roersch, ne convient guère comme sujet de* κηπεύει, *qui implique les soins d'un être personnel.* » *M. Roersch m'aurait obligé d'ajouter les motifs sur lesquels il fonde cette assertion si catégorique. Le scholiaste, pour expliquer* κηπεύει, *nous donne le choix entre* τρέφει, ποτίζει *et* γεωργεῖ, *c'est-à-dire* alimenter, arroser, féconder. *Sans doute les actions exprimées par ces verbes sont de celles qu'on peut accomplir d'une manière réfléchie ; néanmoins elles ne me semblent pas incompatibles avec le genre d'activité qu'on attribue communément aux ruisseaux et aux fontaines. Dira-t-on que le scholiaste s'est trompé ? Mais alors quel sens faut-il attribuer à* κηπεύειν ? *Car de toute manière, et quel que soit le texte qu'on adopte, il n'est pas possible de le prendre au propre, d'abord à cause du déterminatif* δρόσοις, *ensuite et surtout, parce qu'il est notoire, en grec comme en français, qu'un pré ne réclame pas les soins d'un jardinier.*

Κηπεύειν *vient de* κῆπος, *sans doute. Mais ce n'est pas l'étymologie, c'est l'usage qui fixe le sens des mots et en règle l'emploi. Prenons pour exemple* γεωργεῖν, *qui signifie à peu près la même chose.* Γεωργεῖν, *c'est* labourer. *Certes, voilà bien un acte qui présuppose un agent conscient. Eh bien, le premier dictionnaire venu nous montre que le sens primitif s'est modifié successivement en celui de* exploiter, élever, fertiliser, *à tel point qu'un écrivain en prose a pu écrire couramment :* ὁ Νεῖλος γεωργεῖ τὰς αρούρας, le Nil fertilise les champs. *Or, c'est précisément ce mot* γεωργεῖν, *ainsi pris dans l'acception de* féconder, *que le scholiaste a choisi pour rendre compte de* κηπεύειν.

[1] Voir celle que nous citons dans la note précédente.

Au lieu de procéder par analogie, j'aurais préféré, je l'avoue, m'en tenir à ce dernier mot. Malheureusement on ne le rencontre, ni au propre ni au figuré, dans aucun poète, ni même, que je sache, dans aucun prosateur du temps, ni des temps antérieurs. Euripide ne l'emploie qu'une autre fois, dans cette locution : κηπεύειν βόστρυχον, soigner sa chevelure, *ce qui désigne en effet un acte tout personnel, mais nous éloigne encore plus de l'étymologie.*

On peut rapprocher de l'invocation d'Hippolyte le morceau célèbre de Catulle (LXII) :

Ut flos in septis secretus nascitur hortis,
Ignotus pecori, nullo contusus aratro,
Quem mulcent auræ, firmat sol, educat imber...

C'est presque la même idée, rendue dans les mêmes termes. Notez cette expression : educat imber, « *la fleur que la pluie fait pousser.* » *J'imagine que si Catulle avait eu à rendre le* κηπεύει δρόσοις, *il n'aurait pu s'y prendre plus heureusement. Le sens est pareil, sauf qu'en latin l'image est incomparablement plus osée. Quand on lit un poète, il faut prendre son parti de toutes ces hardiesses de style et d'expression.*

---

141. οὐ γὰρ ἔνθεος, ὦ κούρα,
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἑκάτας
ἢ σεμνῶν Κορυβάντων
φοιτᾷς ἢ ματρὸς ὀρείας.

C'est à Lachmann qu'est due cette belle et simple correction (οὐ γὰρ, au lieu de σὺ γὰρ), qui a le triple avantage de rétablir l'accord avec l'antistrophe, de donner un sens excellent, et d'être insignifiante au point de vue paléographique (ΟΥ pour CY). Aussi a-t-elle passé dans toutes les éditions.

Mais voici que le dernier éditeur allemand de l'*Hippolyte*, M. Barthold, a rétabli dans son texte ce malencontreux σύ, sous

le prétexte qu'avec οὐ il faudrait au vers suivant οὔτ' ἐκ Πανὸς οὔθ' Ἑκάτας. Je ne sais où M. Barthold a pris cela. En relisant l'*Alceste,* je suis tombé sur ces vers (112 et ss.) :

> ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν
> ἔσθ' ὅποι τις αἴας
> στείλας ἢ Λυκίας,
> εἴτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους
> Ἀμμωνίδας ἕδρας,
> δυστάνου παραλῦσαι
> ψυχάν . . .

Le cas est identique : c'est bien ἤ-εἴτε, et non οὔτ'-οὔτε que le poète a écrit.

Les autres arguments de M. Barthold sont de la même force; ils montrent qu'on peut être bon grammairien et ne rien entendre aux choses de la poésie.

Quand une correction vient lever toutes les difficultés et satisfait à toutes les règles de la critique, il faut savoir se décider à l'accepter. Mais il y a des savants, surtout en Allemagne, qui se complaisent à tout remettre en question. Pour qu'une conjecture leur paraisse bonne, il faut qu'ils l'aient trouvée eux-mêmes.

> φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ λίμνας
> χέρσον θ' ὑπὲρ πελάγους
> 150. δίναις ἐν νοτίαις ἅλμας.

Ce passage a beaucoup embarrassé les éditeurs : 1° Valckenaer corrige : διὰ λίμνας χέρσου θ', *per mare et terram ;* 2° Musgrave prend λίμνας pour l'accusatif pluriel, et lit : διὰ λίμνας χέρσον θ', *per maria et per terram ;* 3° Monk : διὰ λίμνας, χέρσον θ' ὕπερ, *per mare ultraque terram pelagi vorticibus humidi sali ;* 4° Reiske va plus loin, il change tout et lit : διὰ λίμνας χέρσων ὑπέρ τε πελάγους δίνῃσι νοτίους ἅλμας, *per (et super) lacus terrarum continentium et maris salsa liquidum suum circumtorquentia ;*

enfin 5° M. Weil remplace χέρσον τε par χωροῦσ', conjecture approuvée par Wecklein, mais abandonnée par l'auteur dans sa seconde édition.

Il n'y a qu'une très légère modification à faire pour rétablir le texte, et je m'étonne qu'on n'y ait point songé. Lisez χέρσονδ', comme s'il y avait εἰς χέρσον. Dictynne, qui est une divinité crétoise, ne l'oublions pas, erre à travers les mers vers la terre ferme, χέρσος, appelée plus loin ἤπειρος γῆ (v. 763).

Χέρσονδε se trouve dans Homère (*Il.*, XXI, 238, et *H. à Apol.*, 28). Euripide a employé deux fois au moins χερσόθεν (*Heracl.*, 430; *Helen.*, 1268).

Le sens est celui-ci : *Vadit enim etiam per mare ad terram, super pelagus in vorticibus humidis sali.*

N. C. *M. Roersch hésite à admettre cette correction. « Qu'ajouteraient, dit-il, les mots :* vers la terre ferme? » *Mais ces mots, qu'il trouve surabondants, lui-même, ce me semble, se charge de les justifier par l'analyse qu'il fait de notre morceau. Peut-être, dit le chœur, Phèdre a-t-elle oublié de sacrifier à Dictynne. Il est vrai que Phèdre est à Trézène et la déesse en Crète. Mais, si la reine est coupable, elle n'échappera pas au châtiment. Dictynne peut l'atteindre même ici,* sur le continent (φοιτᾷ γὰρ καὶ... χέρσονδε), *car les flots de la mer ne sont pas pour elle un obstacle.*

Χέρσον τε, *comme le fait remarquer M. Weil, interrompt la suite de la phrase, où il n'est question que de la mer. Le mot* χέρσονδε, *que je mets à la place, ajoute une circonstance essentielle. Supprimez-le, l'idée de menace disparaît, pour faire place à un simple panégyrique de la déesse.*

---

200. λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

Boissonade : « Valde displicet εὐπήχεις a Phædra ipsa de suis ipsius manibus dictum, idque a Phædra ægra, cujus δέμας ἀλλόχροον δεδέληται, ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξανται. Cf. v. 274. » En effet, εὐπήχεις est tout simplement ridicule. On aura beau invo-

quer Homère, et prouver que cette épithète ou des épithètes analogues ont été employées ailleurs, cela ne change rien à la question. Euripide a pu mettre dans la bouche de la nourrice parlant à Hippolyte : τῆσδε δεξιᾶς εὐωλένου (v. 605), ou dans les *Troyennes*, v. 1194, à propos d'Hector : ὦ καλλίπηχυν Ἕκτορος βραχίονα ; mais jamais Phèdre souffrante et défaillante n'a pu dire aux femmes de sa suite : « Prenez mes mains aux beaux bras, mes mains charmantes. » Suivant nous, le texte doit être rétabli de la sorte : λάβετ' ἐς πήχεις χεῖρας, *prenez mes mains sur vos bras ; prêtez-moi l'appui de vos bras*. A part la question de convenance, on obtient ainsi un sens bien plus satisfaisant.

Λάβετ' ἐς πήχεις χεῖρας exprime la même chose que : λάβεσθε χειρὸς δεξιᾶς ... φίλην ὀρέξετ' ὠλένην, qu'on trouve dans *Médée* (vv. 899-902) ; car πῆχυς et ὠλένη (*ulna*) sont synonymes, et signifient proprement l'*avant-bras* ; seulement ὠλένη, de même que ἀγκάλη, désigne souvent par extension le *bras* entier, tandis que πῆχυς se prend d'ordinaire au propre, comme *Heracl.*, 728 : λαιόν τ' ἔπαιρε πῆχυν, εὐθύνων πόδα, *lævam sustenta ulnam, dirigens meum gressum.*

La construction est la même que dans *Helen.*, v. 624 :

ὦ ποθεινὸς ἡμέρα
ἥ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν.

Constatons en passant qu'Euripide dit indifféremment λαμβάνειν ἐν χεροῖν (*Hec.*, 527) ou ἐς χέρας (*ibid.*, 1242, et *Suppl.*, 235).

Le bas-relief antique sur un sarcophage de Girgenti (en tête de l'édition de M. Barthold) confirme la leçon que je propose.

Il est probable que la variante εὐπήχεις provient des deux accusatifs juxtaposés πήχεις χεῖρας.

N. C. Λάβετ' ἐς πήχεις χεῖρας, prenez mes mains sur vos bras ; *je maintiens cette interprétation, malgré l'avis de MM. les commissaires de l'Académie. M. Wagener trouve l'expression impropre ;* ἐς πήχεις *signifierait, suivant lui,* dans (*et non* sur) les bras. *M. Roersch ajoute :* sur vos bras *serait* ἐπὶ πήχεις.

Mais précisément ici, comme en une foule de cas, ἐς *est l'exact*

équivalent de ἐπί. *Je me bornerai à un seul exemple, que je crois concluant. Dans l'*Iphigénie en Tauride, *Oreste, arrivé dans sa fuite au bord de la mer, enlève sa sœur sur son épaule gauche et la dépose dans le vaisseau. Le texte porte* (v. 1381) :

λαϐὼν Ὀρέστης ὦμον εἰς ἀριστερὸν…
ἔθηκ' ἀδελφὴν ἐντὸς εὐσέλμου νεώς.

Si λαμϐάνειν εἰς ὦμον, prendre sur (*et non* dans) l'épaule, *est correct, je demande ce qu'on peut trouver à redire à* λαμϐάνειν εἰς πήχεις, prendre sur les bras?

---

323. ΦΑΙΔΡΑ : ἔα μ' ἁμαρτεῖν· οὐ γὰρ εἰς σ' ἁμαρτάνω.
ΤΡΟΦΟΣ : οὐ δῆθ' ἑκοῦσά γ', ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι.

Rien de moins obscur que ce passage : ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι est tout simplement une tmèse pour ἐλλελείψομαι δέ σοι. Cela n'offre pas plus de difficulté que ces autres passages d'Euripide : ἔκ τοί με τήξεις (*Orest.*, 1047), pour ἐκτήξεις με; ἀνά μοι τέκνα λῦσαι (*Suppl.*, 45), pour ἀναλῦσαί μοι τέκνα; ou d'Aristophane : ἀνά τοί με πείθεις (*Vesp.*, 784), pour ἀναπείθεις με, et vingt autres textes que je m'abstiendrai de citer [1]. Ἐλλείπειν

[1] Qui donc a soutenu le premier que l'emploi de la tmèse est rare chez les poètes attiques? Son opinion a fait fortune, car elle s'étale à l'état d'aphorisme dans les grammaires grecques, entre autres dans Matthiæ, § 594, 2, et dans Kühner, § 619, anm. 2. (N. C. *Au moins dans l'édition que je cite, Hannover, 1835, car on m'avertit que dans la suivante, celle de 1870, Kühner fait une exception formelle pour Euripide.*) Or, je constate que dans la seule tragédie d'*Hippolyte* on en rencontre au moins dix exemples, y compris celui dont nous nous occupons. V. 257, ἀπό τ' ὤσασθαι = ἀπώσασθαί τε; v. 342, ἔκ τοι πέπληγμαι = ἐκπέπληγμαί τοι; v. 549, ζεύξασ' ἀπ = ἀποζεύξασα; v. 592, διὰ δ' ὄλλυσαι = διόλλυσαι δέ; v. 878, ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος = ἀπολόμενος; v. 934, ἔκ τοι πέπληγμαι = ἐκπέπληγμαί τοι; v. 1109, μετὰ δ' ἵσταται = μεθίσταται δέ; v. 1357, δία μ' ἔφθειρας κατὰ δ' ἔκτεινας = διέφθειράς με, κατέκτεινας δέ; v. 1376, δία τ' εὐνᾶσαι = διευνᾶσαί τε. Si c'est là ce qui s'appelle un cas rare, on demande combien il faut réunir d'exemples pour être autorisé à dire que le cas est fréquent.

signifie *quitter, abandonner;* le fut. 3 pass. ἐλλελείψομαι, *je serai abandonnée par toi*, c'est-à-dire *je te perdrai, tu mourras.*

Comment se fait-il que les éditeurs d'Euripide se soient donné la torture pour trouver le sens de ces trois mots, qui peuvent s'expliquer tout naturellement, par les seules lois de la grammaire? D'abord Scaliger, qui propose de lire : οὐδὲ σοῦ λελείψομαι, conjecture adoptée par Barnes, par Markland, par Reiske et par Van Herwerden. Les autres éditeurs, Musgrave, Monk, Th. Fix, Dindorf et M. Weil maintiennent la vulgate, mais l'interprètent chacun d'une manière différente. Musgrave : *Si proposito mihi cadere necesse est, id non mea negligentia fiet, sed tua potius obstinatione.* Monk : *Vincar igitur si modo necesse est ut vincar, non volens, sed tua opera. Sed pene te est ut vincar.* Matthiæ : *Tua vero opera* s. *culpa propositum meum non assequar, conatu meo* te flectendi *excidam.* Dindorf : *Sed si tu peribis, ego quoque occidero.* Th. Fix : *Cependant je ne serai survivante que par toi* (*selon le parti que tu prends*). Weil : *Si je n'arrive pas au but, cela ne tiendra pas à moi, mais à toi.*

Quant à Valckenaer, il emploie toutes les ressources de son érudition pour démontrer que ἐν σοὶ est l'équivalent de ἐν σοὶ κριτῇ ; et comme il rapporte les mots οὐ δῆθ' ἑκοῦσά γε ἀ ἔα μ' ἁμαρτεῖν, il obtient ce sens : *Non je ne te laisserai pas volontairement faillir, mais je m'en rapporterai à ta décision* (sed acquiescam in tuo judicio); ce qui revient à dire : *Non certes je ne te permettrai pas de faillir, à moins pourtant que tu n'en décides autrement.* On citerait difficilement un autre exemple d'une pareille logomachie.

Mais ce n'est pas tout. Le dernier éditeur allemand de l'*Hippolyte,* M. Barthold, a consacré à notre passage un article spécial du *Rheinisches Museum* (XXXI, 320). Il part de ce point de vue, que ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι signifie *je serai laissée près de toi,* c'est-à-dire *je resterai.* C'est, dit-il, le sens qui se présentera à l'esprit de tout lecteur non prévenu. Il est vrai que M. Barthold reconnaît tout le premier que la préposition ἐν, dans ce cas, ne s'emploie guère qu'avec les noms de lieu ; mais ce détail n'est pas fait, paraît-il, pour l'arrêter, car il prend prétexte de son

interprétation pour bouleverser tout le passage. Du moment, raisonne-t-il, que la nourrice s'écrie : *Je ne m'en irai point*, il faut que Phèdre lui ait dit : *Va-t-en,* ce qui est en effet d'une logique irréprochable. Donc, au lieu de ἔα μ' ἁμαρτεῖν, au vers précédent, nous mettrons ἔα μ' ἀπελθοῦσ'. D'où ce dialogue : Phèdre : *Laisse-moi et va-t-en, car je ne suis pas coupable envers toi.* La nourrice : *Non certes je ne m'en irai pas, au moins volontairement, au contraire je resterai.* Après cette déclaration passablement impertinente, la nourrice se précipite aux pieds de la reine, geste assez peu en situation, et que M. Barthold a négligé d'expliquer.

Et voilà, dirai-je en terminant, où peut mener une tmèse mal comprise.

N. C. *Cette explication, que je présentais avec tant de confiance, n'a pas obtenu l'assentiment de MM. les commissaires et ne me satisfait plus moi-même. J'avais raison, je crois, de ne voir dans le passage controversé qu'une simple tmèse. Mais, correcte au point de vue grammatical, mon interprétation laissait à désirer quant au sens.* Je serai abandonnée par toi, *pour* je te perdrai, tu mourras, *fait quelque peu l'effet d'un logogriphe. Euripide d'ordinaire s'exprime avec plus de clarté, surtout dans le dialogue scénique.*

Il faut lire : ἐν δὲ σοῦ λελήψομαι. — Ἐλλελήψομαι *est le fut. 3 de* ἐλλαμβάνεσθαι, *qui signifie* saisir, embrasser, s'accrocher à. *Je n'ai point rencontré d'exemple de cette forme, mais il n'importe, elle est parfaitement régulière. Le fut. 3 pass. est d'un emploi assez rare en grec; s'il fallait s'en tenir uniquement aux textes, quantité de verbes seraient dépourvus de ce temps, ou n'en offriraient qu'un exemple isolé. Valckenaer* (ad Herodot., VI, 9, 18 *propose de lire* λελήψεται, *au lieu de* τι λήψεται, *dans Aristophane,* Vesp., 1289.

Moyennant cette légère modification, le sens devient clair :

La nourrice : *Quelle chose terrible te pousse donc à vouloir mourir?*

Phèdre : *Laisse-moi me perdre, ce n'est pas envers toi que je suis coupable.*

La nourrice : *Non je ne te laisserai pas, volontairement du moins, mais je me cramponnerai à toi.*

(Ici la nourrice saisit la main de la reine, puis éperdue se jette à ses pieds.)

Phèdre : *Que fais-tu? tu me violentes en me prenant la main.*

La nourrice : *Non, je ne lâcherai point tes genoux.*

Phèdre : *Malheur, malheur à toi, si tu apprends mon secret.*

La nourrice : *Est-il un malheur plus grand pour moi que de te perdre?*

Il est inutile, je pense, d'insister sur le rapport frappant qui existe entre ce cri de la nourrice : Je me cramponnerai à toi, *et l'exclamation de Phèdre :* Que fais-tu? tu me violentes en me prenant la main.

Je puis invoquer en faveur de cette correction un témoignage précieux. Parmi l'amas confus de notes de toute provenance qui forment le recueil de nos scholies, il en est une, fort concise, qui a trait à notre passage, mais qui représente une leçon antérieure à celle de nos manuscrits : ἐνιζανοῦμαί σοι. *Évidemment l'auteur de cette glose avait sous les yeux le texte que je propose, car* ἐνιζανοῦμαί σοι *signifie littéralement :* inhærebo tibi.

---

328. Μεῖζον γὰρ ἢ σοῦ μὴ τυχεῖν τί μοι κακόν;

« Est-il un malheur plus grand pour moi que de ne pas te posséder? » Ce vers, si simple et si clair qu'un enfant le comprendrait, n'a pas trouvé grâce devant la critique allemande, et ils se sont mis trois à le dénaturer :

Kirchhoff : μεῖζον γάρ, εἴ σου μὴ ʼτυχον, τί μοι κακόν;
Hartung : μεῖζον γὰρ ἢ σοῦ γ' ἀμπλακεῖν τί μοι κακόν;
Nauck : μεῖζον γὰρ ἢ σὲ μὴ εὐτυχεῖν τί μοι κακόν;

Nauck consacre une longue note de ses *Euripideische Studien* à démontrer que σοῦ μὴ τυχεῖν réclame un complément direct, ce qu'il appelle un *Objectaccusativ* (σοῦ μὴ τυχεῖν ὃ βούλομαι,

ou bien οἵας βούλομαι); que traduire avec le scholiaste par στερηθῆναι, *être privée de toi*, est de la fantaisie pure. M. Barthold à son tour déclare que μὴ τυχεῖν signifie *ne pas obtenir ce que l'on désire*, et nullement *perdre ce que l'on a*. On n'est pas plus affirmatif.

Si, comme ces savants le prétendent, μὴ τυχεῖν τινος ne peut vouloir dire *ne plus posséder, perdre, être privé de*, je demande qu'on me fasse la grâce de traduire les deux vers suivants, que Sophocle met dans la bouche d'OEdipe sur le point de quitter Thèbes (*OEd. R.*, 1449) :

ἐμοῦ δὲ μήποτ' ἀξιωθήτω τόδε
πατρῷον ἄστυ ζῶντος οἰκητοῦ τυχεῖν,

ce que tous les interprètes ont entendu : « croyez bien que la ville de mes pères ne me possédera plus vivant. »

Cet exemple si concluant me dispensera d'en citer d'autres que j'ai par devers moi. Il faut reprendre la vulgate, et laisser pour ce qu'il vaut le méchant vers de Hartung, qui dans les éditions récentes (celles de MM. Barthold et Weil) s'est substitué si mal à propos au vers excellent d'Euripide[1]. Avant de corriger un texte, il faut s'assurer d'abord s'il a besoin de correction.

N. C. *L'exemple de l'*OEdipe-Roi *ne paraît pas concluant à M. Roersch.* « *Rien, dit-il, n'empêche de traduire :* Croyez bien que la ville de mes pères ne m'obtiendra plus vivant. *OEdipe est décidé à partir et dit qu'il ne reviendra plus.* » *Il est permis d'en douter. Si telle était la pensée d'OEdipe, le texte porterait*

[1] Laissons ἀμπλακεῖν, sur lequel il y aurait long à dire. Mais que vient faire ici ce γ', si ce n'est empêcher l'hiatus? On sait avec quel tact exquis les Grecs se servaient de leurs particules pour exprimer les moindres nuances de la pensée. A voir l'emploi que de nos jours en font certains hellénistes, on dirait qu'elles n'ont été imaginées qu'en vue d'aider à la versification. S'agit-il d'éviter un hiatus ou de rendre longue une syllabe brève, un petit γέ ou γ' fait l'affaire. Rien que dans les deux cent cinquante premiers vers de cette tragédie, Valckenaer y a recouru trois fois pour ses corrections : v. 68, εὐπατέρειά γ' αὐλὰν; — v. 79, ἀλλά γ' ἡ φύσις; — v. 232, πάραφρόν γ'.

πάλιν ou αὖθις τυχεῖν. *Au surplus il n'y a qu'à relire le passage entier, en tenant compte surtout de ce qui suit* (ἀλλ' ἔα με ναίειν ὄρεσιν, *etc.*), *pour se convaincre que le sens de la phrase est celui-ci :* je pars pour toujours, *et non pas :* je ne reviendrai plus. *Ainsi d'ailleurs l'ont entendu tous les traducteurs et interprètes de Sophocle. Ellendt fait plus, il insiste sur ce sens, et cite à l'appui un autre texte, non moins décisif, de Sophocle* (Elect., 993) : εἰ φρενῶν ἐτύγχαν' αὕτη μὴ κακῶν, « non de mutata in pejus sententia, sed perversa mente universe dictum. »

---

356. ῥίψω μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαχθήσομαι
βίου θανοῦσα· χαίρετ'· οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ.

Au lieu de θανοῦσα, Van Herwerden propose φθάνουσα, M. Weil μαθοῦσα. La correction est inutile. La tournure serait insolite, qu'elle s'expliquerait par le trouble d'esprit où se trouve la nourrice. Mais il n'en est pas ainsi : θανοῦσα, qui nous semble redondant, ne l'était pas pour les Grecs. Euripide et Sophocle, quand ils ont à exprimer l'idée de la mort, se servent volontiers de deux termes à peu près synonymes. L'usage autorisait cette sorte de pléonasme, qui donnait plus de force à l'expression et de plénitude à la phrase. 'Απαλλαχθήσομαι βίου θανοῦσα est tout aussi correct que θανεῖν μηδ' ἔτ' εἰσορᾶν φάος (*Alcest.*, 18), θανεῖν καὶ μεταστῆναι βίου (*ibid.*, 21), θανοῦσαν οὐχ ὁρᾶν φάος (*Iphig. Taur.*, 564), θανών τε κοὐ λεύσσων φάος (*Rhes.*, 967), etc.

Il est à remarquer d'ailleurs que les deux vers 356 et 357 se retrouvent littéralement dans le *Christus Patiens*, vv. 371-372 (édit. Dübner).

ὀλοίμαν ἔγωγε, πρὶν σὰν φίλαν
κατανύσαι φρενῶν. ἰώ μοι, φεῦ φεῦ.

Ces deux vers ont donné lieu à beaucoup de conjectures et d'explications. Les Mss. portent σὰν φίλαν (ou φιλίαν). Elmsley, suivi par Dindorf, Nauck et la plupart des éditeurs, propose : πρὶν σᾶν, φίλα, κατανύσαι φρένων, *priusquam tuæ mentis perpetrem facinus,* ce qui donne un sens forcé, et fait de ἔγωγε une simple cheville. M. Weil : σᾶν σ' ἔρον κατανύσαι φρενῶν (φιλίαν considéré comme la glose de ἔρον, glose à coup sûr moins claire que le texte), *avant que tu accomplisses l'amour qui dévore ton cœur*. Seidler : σ' ἀθλίαν κατανύσαι φρενῶν (ἀθλίαν se rapportant à σέ). Barthold : σ' ἀμαθίαν κατανύσαι φρενῶν, ou bien σὰν παθεῖν κατάλυσιν φρενῶν. Wecklein : σὰν ὀφλεῖν κατάλυσιν φρενῶν.

Il n'y a pas lieu, je pense, de changer le texte. Σὰν φίλαν a choqué les commentateurs parce qu'ils l'ont entendu de la moitié du chœur s'adressant à l'autre moitié, et qu'il n'est guère admissible en effet que les femmes de Trézène se traitent entre elles d'amies de la reine. Mais ce mot n'a rien de choquant du moment où le chœur s'adresse à la nourrice, par qui il vient d'être interpellé. Il ne faut pas oublier que la scène reste occupée par Phèdre et la nourrice, toutes deux abîmées dans leur douleur. N'est-il pas naturel qu'après un premier cri de surprise et d'effroi (ἄιες ὤ, ἔκλυες ὤ...), le chœur se tourne d'abord vers la nourrice (ὀλοίμαν ἔγωγε...), pour se tourner ensuite du côté de la reine (ὢ τάλαινα...)? Πρὶν σὰν φίλαν κατανύσαι φρενῶν signifie : *Avant que ton amie n'ait accompli son dessein* (de se laisser mourir ; de là ὀλοίμαν ἔγωγε, *puissé-je périr moi-même*).

377. καί μοι δονοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
πράσσειν κακίον', ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
πολλοῖσιν.

Πράσσειν κακίον', telle est la leçon de tous les Mss.[1]. Les derniers éditeurs d'Euripide ont corrigé ce passage, sous le prétexte que κακῶς πράσσειν signifie « être malheureux » et non pas « mal agir ». Nauck propose τὰ πλείον', M. Weil τὰ χείρον'.

Mais notre texte porte, non pas πράσσειν κακῶς, mais πράσσειν κακίονα, ce qui n'est pas la même chose. Il est vrai que πράσσειν avec un adjectif pluriel neutre a souvent le sens de *agir en, être* (*Elect.*, 1355, εὐδαίμονα πράσσει, *il est heureux; Iphig. Taur.*, 668, κοινὰ πράσσουσ' Ἄργος εἰ πράσσει καλῶς, *prenant part au bonheur*); mais il n'a pas nécessairement cette signification. Je me bornerai à deux exemples. Dans les *Trachiniennes* de Sophocle, Déjanire s'adressant au chœur (vv. 596-597) :

μόνον παρ' ὑμῶν εὖ στεγοίμεθ'· ὡς σκότῳ
κἂν αἰσχρὰ πράσσῃς, οὔποτ' αἰσχύνῃ πεσεῖ.

« Je vous recommande seulement le silence; quand on fait le mal en secret, on ne tombe jamais dans la honte. »

De même dans l'*Antigone*, Créon dit à Ismène (v. 565) :

σοὶ γοῦν, ὅθ' εἵλου σὺν κακοῖς πράσσειν κακά.

« C'est vrai pour toi, qui n'as pas hésité à faire le mal avec les méchants. » Passage d'autant plus décisif, que le contraste est nettement marqué entre πράσσειν κακά et κακῶς πράσσουσιν, au vers précédent.

[1] N. C. *Ceci n'est pas exact. Les Mss. portent κάκιον, comparatif de l'adverbe κακῶς, et non κακίον', accus. plur. neutre de l'adjectif κακίων. Mais la correction, qui n'en est pas une au point de vue paléographique, était tellement indiquée, que je l'avais faite sans m'en apercevoir.*

Il faut y regarder à deux fois avant de toucher à un texte consacré par l'autorité de tous les Mss. Ainsi l'on sait que εὖ πράττειν signifie, dans Eschyle comme ailleurs, *être heureux*. Néanmoins, qui donc s'aviserait de corriger le passage des *Choéphores* (v. 1044), où le chœur s'adressant à Oreste, troublé par le meurtre qu'il vient de commettre, lui dit : ἀλλ' εὖ γε πράξας, *tu as bien agi, ta vengeance était légitime?*

Je ne m'arrêterai pas aux objections de Nauck et de Barthold contre l'emploi du comparatif κακίονα. Le comparatif est tout aussi justifiable ici que dans le vers célèbre d'Ovide : *Video meliora proboque, deteriora sequor.*

τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ' ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
ἄλλην τιν'. εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακραί τε λέσχαι καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
αἰδώς τε. δισσαὶ δ' εἰσίν, ἡ μὲν οὐ κακή,
ἡ δ' ἄχθος οἴκων. εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής,
οὐκ ἂν δύ' ἤστην ταὔτ' ἔχοντε γράμματα.

Nous proposons de retrancher les vv. 383 et 384, et de lire, au v. 385, αἰδοῦς τε au lieu de αἰδώς τε. Les vers en question n'offrent pas de sens : 1° ἄλλην τιν' indiquerait que la paresse, ἀργία, est mise au nombre des plaisirs, ἡδοναί; 2° ces plaisirs sont, dit-on, nombreux, et on en énumère trois, parmi lesquels la honte, αἰδώς, ce qui est absurde.

Aussi Gomperz propose-t-il de lire :

ἄλλην τιν' ἄλλος· εἰσὶ δὲ φθοραὶ βίου... [1]

Mais, alors même qu'on adopterait cette conjecture, on n'obtiendrait pas un sens satisfaisant. Admettra-t-on que

[1] Φθοραὶ βίου se lit dans un fragment du *Plisthène* d'Euripide (*apud* Stob., XCIII, 17). Ici il correspondrait à διέφθαρται βίος, v. 376.

Phèdre déclare que, si l'humanité se laisse détourner de sa voie naturelle, qui la pousse au bien, la faute en est à trois fléaux, le bavardage, l'oisiveté et la honte? Tel serait le résultat de ses longues méditations nocturnes (νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ)! Et ces fléaux qui, suivant elle, empoisonnent la vie des mortels, on ne voit pas que, pour sa part, elle en ait souffert. Au contraire, c'est la pudeur, αἰδώς (la honte, si l'on veut, bonne ou mauvaise), qui a été sa sauvegarde, et l'a empêchée de succomber.

Je suppose que ce dicton plaisant : εἰσὶ δ' ἡδοναὶ — τερπνὸν κακόν, est emprunté à une autre pièce, peut-être à un drame satirique, et qu'on l'aura introduit maladroitement dans le texte, en ajoutant ἄλλην τιν' pour compléter le vers [1].

Le thème développé par Phèdre est celui-ci : Nous portons en nous un guide sûr, la raison, qui nous enseigne à conformer nos actions à la vertu et à la pudeur. Ce guide, nous ne l'écoutons pas toujours, tantôt par paresse, tantôt parce que nous préférons notre plaisir. Quant à moi, lorsque j'ai senti les premiers traits de l'amour, je ne me suis pas abandonnée (ὑπ' ἀργίας). J'ai vaillamment résisté. Aujourd'hui que la passion est la plus forte, je suis résolue à sauver l'honneur et la pudeur (τὸ καλὸν αἰδώς τε), et à me laisser mourir. On voit qu'il n'y a guère place dans ce raisonnement pour l'étrange parenthèse qu'un copiste maladroit y a glissée et qui s'est maintenue jusqu'aujourd'hui [2].

La suppression que nous proposons a pour conséquence de

[1] Il existe un monostique de Ménandre (493) :

τερπνὸν κακὸν πέφυκεν ἀνθρώποις γυνή.

[2] On voit d'ici comment les choses se seront passées. Euripide dit qu'il y a deux sortes de plaisirs, les uns innocents, les autres coupables. A propos des plaisirs licites, un lecteur lettré se rappelle un passage topique d'un poète quelconque, et trouve piquant de le transcrire en marge. Plus tard le copiste prend cette citation pour un passage omis par mégarde, et l'intercale dans le texte, en complétant le vers tellement quellement. Rien de plus fréquent que de pareilles interpolations. Nous en verrons un autre exemple au v. 1014.

modifier essentiellement le sens de ce qui suit. Quel est le sujet de διcσαὶ δ' εἰσίν? Les interprètes s'accordent à dire que c'est αἰδώς, et citent à l'appui ce vers d'Homère (*Il.*, XXIV, 44):

οὐδέ οἱ αἰδὼς
γίγνεται, ἥτ' ἄνδρας μέγα σίνεται, ἠδ' ονίνησιν,

« la honte, source de biens et de maux parmi les hommes. » Il est certain, en effet, qu'il y a deux espèces de honte. Bossuet l'a exprimé en des termes d'une incomparable justesse : « La honte se met entre la vertu et le péché pour empêcher qu'on ne la quitte; puis entre le péché et la vertu pour empêcher qu'on ne la reprenne [1]. » Mais je persiste à croire que Phèdre n'avait pas sujet de s'en prendre ainsi à la honte, bonne ou mauvaise. Suivant moi, le sujet de διcσαὶ δ' εἰσίν serait ἡδονή. Car s'il y a deux sortes de honte, il y a aussi deux sortes de plaisir. C'était dans les auteurs grecs, surtout dans Platon, une espèce de lieu commun; ainsi, *Gorg.*, 499 C : ὅτι ἡδοναί τινές εἰσιν αἱ μὲν ἀγαθαί, αἱ δὲ κακαί.

Est-il exact de dire que la honte vraie, c'est-à-dire la pudeur, n'est pas mauvaise, οὐ κακή, que d'autre part la fausse honte est le fléau des familles, ἄχθος οἴκων? C'est trop peu pour la première et trop pour la seconde. Tandis que l'une et l'autre expression s'appliquent à merveille au plaisir honnête, qu'en effet l'on ne saurait blâmer, et au plaisir illicite, à la volupté, qui est le principal appât du vice, ἡδονήν, μέγιστον κακοῦ δέλεαρ, pour emprunter encore un mot à Platon (*Tim.*, 69 D).

Il me semble que c'est contre la volupté, et non contre la fausse honte, que Phèdre a dû surtout se défendre.

En terminant, je tiens à constater que Plutarque cite ce passage d'Euripide :

αἰδώς τε· διcσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακὴ,
ἡ δ' ἄχθος οἴκων [2],

[1] *Pensées chrétiennes*, VIII.
[2] *De virtute morali*, t. I, p. 544, de l'édit. Didot.

en l'interprétant suivant l'opinion commune. Mais cela prouve uniquement que l'interpolation que j'ai signalée existait déjà de son temps. N'oublions pas que Plutarque a vécu cinq siècles après Euripide. Or c'est durant cet intervalle, comme je me propose de le démontrer ailleurs, que le texte des tragiques a subi les plus graves altérations.

N. C. *M. Wagener, tout en approuvant la suppression que je propose, fait ses réserves sur un point :* αἰδοῦς τε *lui fait l'effet d'une cheville. L'objection, fût-elle fondée, ne serait pas pour nous arrêter. Il y a chevilles et chevilles. De pures chevilles, au sens vulgaire, on n'en rencontre guère chez Euripide; mais les répétitions oiseuses et même les pléonasmes abondent chez lui, surtout lorsqu'il disserte ou se livre à ses amplifications oratoires. S'il n'en fallait pas davantage pour rendre une leçon suspecte, le texte entier du poète serait, je crois, fort compromis.*

Mais le mot αἰδοῦς *est-il bien redondant? En français, comme en grec, on n'hésiterait pas, ce me semble, à écrire : certaines femmes sacrifient à leurs plaisirs la vertu et la pudeur. Il y a plus : dans la situation où se trouve Phèdre, cette allusion discrète à la pudeur est non seulement naturelle, mais elle semble en quelque sorte indispensable; j'en ai dit la raison ci-dessus. En somme, la pudeur fait ici cortège à la vertu, comme en un autre passage, le droit ou la justice :* ἀμαθέστερός γ' ὢν τοῦ καλοῦ καὶ τῆς δίκης (Orest., 417).

406. γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὖσ' ἐγίγνωσκον καλῶς,
μίσημα πᾶσιν · ὡς ὄλοιτο παγκάκως
ἥτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ' αἰσχύνειν λέχη
πρώτη θυραίους.

Euripide était misogyne, ou du moins il passait pour l'être. Car on prête à Sophocle un mot piquant à ce sujet [1], et Aristophane a trouvé là matière à d'inépuisables plaisanteries, notamment dans le passage où il représente les femmes comme haïes d'Euripide et de tous les dieux : τὰς Εὐριπίδῃ θεοῖς τε πᾶσιν ἐχθράς [2]. Mais les éditeurs ont fait ici le poète plus misogyne qu'il ne fallait, en ponctuant, comme ci-dessus : ἐγίγνωσκον καλῶς, μίσημα πᾶσιν, « je savais que j'étais femme, c'est-à-dire un objet de haine pour tout le monde. » Pareille maxime n'a pas de sens, surtout dans la bouche de Phèdre, de cette Phèdre qu'on nous montre aimée jusqu'à l'aveuglement par son époux, et à qui la nourrice et les femmes de Trézène prodiguent les marques du plus vif attachement.

M. Weil avait été heureusement inspiré d'abord (car dans sa seconde édition il en revient à la vulgate), en mettant le point après καλῶς. Seulement une objection se présente. Ὡς ὄλοιτο, bien que correct au point de vue grammatical, paraît être étranger à la langue des tragiques. On cite, il est vrai, un exemple tiré de Sophocle (*Elect.*, 126), mais il est probable que dans ce cas spécial ὡς a le sens de *sic* (*ainsi périsse!*). Quoi qu'il en soit, Euripide du moins ne s'est jamais servi de cette tournure. L'imprécation ὀλοίμην, ὄλοιο, ὄλοιτο, lui est familière et revient sans cesse sous sa plume (entre autres *Hipp.*, 364, 664, 693, 1028, 1325), mais toujours sous la forme de l'optatif simple, sans ὡς.

Est-ce pour ce motif que M. Weil proposait de lire : μίσημα

[1] Εἰπόντος Σοφοκλεῖ τινος, ὅτι μισογύνης ἐστὶν Εὐριπίδης· « ἔν γε ταῖς τραγῳδίαις, ἔφη ὁ Σοφοκλῆς· ἐπεὶ ἔν γε τῇ κλίνῃ φιλογύνης. » *Athenæi Deipnosophist.*, t. V, p. 12, édit. Schweighæuser.

[2] *Lysistr.*, v. 283.

πᾶσι παγκάκως εἴθ' ὤλετο? Mais εἴθε n'est pas davantage autorisé par l'usage, et l'indic. aor. ὤλετο n'est pas nécessaire, puisque, contrairement à la règle de Matthiæ (§ 513, rem. 2), l'optatif ὄλοιτο s'emploie même lorsque le vœu se rapporte à un événement passé (cf. entre autres *Helen.*, 1215, et *Rhes.*, 720).

Il est inutile de se mettre en frais de conjectures. La vraie leçon nous est fournie par le meilleur Ms. d'Euripide, le *Marcianus*, et elle est confirmée par un excellent Ms. de Paris; il faut simplement remplacer ὡς par ὥστ', et lire :

γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὖσ' ἐγίγνωσκον καλῶς.
Μίσημα πᾶσιν ὥστ', ὄλοιτο παγκάκως...

« De plus, je savais que je n'étais qu'une faible femme [1]. Que n'a-t-elle péri, objet de haine pour tous, celle qui la première déshonora sa couche! » Ὥστε se met parfois après le mot qu'il régit : ainsi dans Eschyle, *Agam.*, 1656, ἀλέκτωρ ὥστε; *Suppl.*, 732, κόρακες ὥστε.

---

467. οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρῆν βίον λίαν βροτούς·
οὐδὲ στέγην γὰρ ἧς κατηρεφεῖς δόμοι
καλῶς ἀκριβώσειαν.

Voici encore un passage qui s'entendrait sans trop de peine, si les commentateurs ne s'étaient ingéniés à en dénaturer le sens. Qu'on veuille me pardonner la longueur de cette note, car il n'est pas dans l'*Hippolyte* un texte sur lequel on ait accumulé plus de nuages.

La faute en est au scholiaste, qui s'est mépris sur le sens du mot ἐκπονεῖν et l'a interprété de la sorte : il ne faut pas que les mortels *travaillent avec trop de soin* à leur vie, c'est-à-dire, il ne faut pas imposer à la vie des lois trop rigoureuses. Ce sens, adopté par tous les éditeurs et traducteurs d'Euripide, est cause

[1] C'est le mot de Plutarque : οἶδα τὴν γυναῖκα χρηστήν, γυναῖκα δ' οὖσαν. *De Tranquil. animi*, 16, t. I, p. 575, édit. Didot.

qu'on n'a rien entendu non plus à la phrase suivante. On s'est imaginé que le poète y établissait une comparaison entre les maximes qui doivent présider à la conduite de la vie et les toitures des maisons grecques. C'est encore le scholiaste qui ouvre la voie : ἀκριβώσειαν, οἱ τέκτονες δηλονότι, καὶ τὸ μέτρον τοῦ διαστήματος τῶν δόμων (lisez : τῶν δοκῶν) φυλάξειαν, ὡς μήτε ἐκείνην πολὺ ἀπέχειν, μήτε τὴν ἄλλην πλησιάζειν. εἶτα πρὸς μὲν ξύλων συνθέσεις καὶ κανόνας εὖ συνθέτους οὐκ ἐφίκετο τῆς ἀκριβείας ἡ τέχνη. Ce qui veut dire, je crois (car l'explication manque de clarté), qu'en construisant un toit, les charpentiers ne réussissent pas à observer minutieusement les distances qui séparent une poutre de l'autre; et que dans la disposition des solives et des traverses il est impossible d'arriver à la perfection. C'est à ce commentaire insensé que sont venus se buter l'un après l'autre tous les éditeurs d'Euripide. On n'imagine pas les tortures qu'ils ont fait subir au texte pour l'accommoder au sens du scholiaste :

MARKLAND :	οὐδὲ στέγην γὰρ ἧς κατηρεφεῖς δόμοι κανόνες ἀκριβώσειαν.
MUSGRAVE :	καλῶς ἀκριβοῦσ' αἰέν.
REISKE :	οὐδὲ στολὴν γάρ, ἣ κατηρεφεῖς δόμους καλῶς ἀκριβώσειαν.
VALCKENAER :	οὐδὲ στέγην γὰρ ᾗ κατηρεφεῖς δόμοι κανὼν ἀκριβώσει' ἄν.
MONK :	οὐδ' ἂν στέγην γάρ
WEIL :	οὐδὲ στέγην γὰρ εὖ κατηρεφῆ δοκοῖς κανὼν ἀκριβώσει' ἄν.
WECKLEIN :	οὐδὲ στέγην ἂν εἰς κατηρεφεῖς δοκούς κανὼν ἀκριβώσειεν.
GOMPERZ :	οὐδὲ στέγην γὰρ ἂν κατηρεφῆ δοκοῖς κανὼν ἀκριβώσειεν.

Toutes ces conjectures sont repoussées par M. Barthold, qui fait judicieusement observer qu'en bonne logique l'allusion qu'on prête à Euripide s'appliquerait aussi bien à la maison

entière qu'à la toiture; que la particule ἂν est indispensable; qu'il manque un mot pour mitiger ce que la proposition a de trop absolu, puisqu'en somme il n'est pas impossible de construire un toit uni et régulier[1]. M. Barthold a mille fois raison, et ce serait au mieux, s'il ne partait de là pour déclarer le passage apocryphe et le rejeter hors du texte; procédé par trop sommaire, auquel il a recours toutes les fois qu'un passage lui paraît inintelligible, à lui, M. Barthold.

Avant de condamner ces vers, il y a lieu, ce semble, de tenter une explication.

Le verbe ἐκπονεῖν, mal interprété par le scholiaste, a toujours le sens général de *faire effort :* — faire effort pour exécuter (*Hipp.*, 381), c'est-à-dire *pratiquer;* — faire effort pour contraindre (*Ion*, 375), c'est-à-dire *forcer;* — faire effort pour éloigner (*Herc. fur.*, 581), c'est-à-dire *écarter;* — faire effort pour perfectionner (*Iphig. Aul.*, 209), c'est-à-dire *élever;* — faire effort pour embellir (*Hipp.*, 632), c'est-à-dire *orner.*

Mais il a surtout, dans Euripide, le sens de *faire effort pour trouver, pour connaître, pour comprendre.* De là : 1° *chercher* (τὴν τεκοῦσαν ἐκπόνει, *cherche ta mère*, dit la Pythie à Ion, *Ion*, 1355, et ici il est synonyme de ζητεῖν, v. 1364); 2° *se mettre en quête* (ἄλλης ἐκπόνει μνηστεύματα γυναικός, *trouve une autre femme, Hel.*, 1514); 3° *deviner* (*Med.*, 243; passage mal compris, mais où le sens du mot est déterminé par μάντις, qui se lit deux vers plus haut); 4° *s'informer* (φίλων ἐκπονεῖν τύχας, *Androm.*, 1052; vers mal traduit : le sens est indiqué par ἥκω ἐκμαθεῖν).

[1] M. Barthold ajoute qu'il faudrait στέγας, à cause de δόμοι, et ᾗ, au lieu de ἧς. La première observation est erronée. *Maison*, dans le sens de *demeure*, s'exprime presque toujours par le pluriel, δόμοι; on disait στέγη δόμων, pour le toit d'une seule maison. Faut-il lire ᾗ au lieu de ἧς? La question est peu importante. J'avoue que ᾗ paraît plus régulier; mais Porson cite en faveur de la vulgate le passage suivant d'Archiloque (*apud Plutarch., de Exilio*, 12, t. I, p. 730, édit. Didot):

ἥδε δ', ὡς ὄνου ῥάχις,
ἕστηκεν ὕλης ἀγρίας ἐπιστεφής.

C'est précisément ce sens de *s'informer, s'enquérir*, qu'il a ici. Οὐδ' ἐκπονεῖν σοι χρῆν βίον λίαν βροτούς [1] signifie littéralement : « Il ne faudrait pas que les gens cherchassent trop à pénétrer ta conduite. »

Remarquez que la nourrice vient de dire : « L'habileté parmi les mortels consiste à cacher le mal. » N'est-il pas naturel qu'elle poursuive : « Garde-toi de donner ta vie en pâture à la curiosité publique? » Et elle ajoute : « Il ne faut pas même (car tel est bien le sens de οὐδὲ γάρ; cf. ma note sur le v. 1005) que le toit qui couvre ta maison connaisse ta vie trop exactement. » Ici la nourrice ne fait que paraphraser un mot de Phèdre. La reine s'est écriée (v. 418) :

τέραμνά τ' οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῇ

« Ne craignent-elles pas, les adultères, que les toits de leurs maisons n'élèvent la voix contre elles? » — « Il ne faut pas, répond la nourrice, que le toit de ta maison soit au courant de tes secrets. »

Pour obtenir ce sens, nous n'avons à faire qu'une correction insignifiante; nous changeons ἀκριβώσειαν, qui de l'aveu de tous les éditeurs est corrompu, en ἀκριβῶσαί νιν.

Νίν, pour αὐτόν (c'est-à-dire βίον), rejeté à la fin de la phrase, comme Soph., *OEd. C.*, 43; *Elect.*, 436, etc. Le verbe ἀκριβῶ se traduit fort bien par *connaître exactement*, en latin *probe calleo*. Cf. *Hec.*, 1192 : σοφοὶ μὲν οὖν εἴσ' οἱ τάδ' ἠκριβωκότες; Platon, *Charm.*, 156 A : καὶ τοὔνομά μου σὺ ἀκριβοῖς.

[1] Βίον, sans déterminatif, prête à l'amphibologie. Il faut lire σοι, au lieu de τοι. Le conseil s'adresse spécialement à Phèdre. La preuve en est que le vers suivant porte στέγην, et non pas στέγας. On peut citer à l'appui de cette construction le v. 1380 de l'*Ajax* de Sophocle :

καὶ μηδὲν ἐλλείπειν ὅσων
χρὴ τοῖς ἀρίστοις ἀνδράσιν πονεῖν βροτούς.

Nous proposons donc de lire :

οὐδ' ἐκπονεῖν σοι χρῆν βίον λίαν βροτούς,
οὐδὲ στέγην γὰρ ἧς κατηρεφεῖς δόμοι
καλῶς ἀκριβῶσαί νιν.

Moyennant cette légère modification, la phrase devient claire et se rattache naturellement à ce qui précède et à ce qui suit.

εἰς δὲ τὴν τύχην
470. πεσοῦσ' ὅσην σὺ πῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς;

Ce passage, tel qu'on le lit dans toutes les éditions, offre un grossier contre-sens : « Étant tombée dans une telle infortune, comment songerais-tu à t'en tirer? » Dans la bouche de la nourrice, qui cherche à consoler Phèdre et à la réconforter, pareille demande ferait l'effet d'une cruelle dérision. Cette question — la nourrice ne le sait que trop, — Phèdre se l'est posée elle-même, et c'est pour n'avoir pu trouver de réponse qu'elle est décidée à se laisser mourir.

En outre la phrase laisse à désirer au point de vue grammatical : 1° εἰς τὴν τύχην πεσοῦσ' ὅσην σύ est incorrect, l'article est de trop ; 2° comme toute comparaison implique deux termes, on ne dit pas : *tombée que tu es dans un abîme pareil à celui où tu es tombée.*

La suite du discours de la nourrice indique clairement le sens que devaient présenter ces deux vers : « Mais, poursuit-elle, si pour toi la somme des biens l'emporte sur celle des maux, tu dois t'estimer heureuse pour une mortelle. » Évidemment elle vient de dire : « Tu crois être à bout de voie, tu t'imagines qu'il n'y a plus de salut pour toi. » Et c'est en effet ce que signifiaient les vers en question avant qu'ils n'eussent été gâtés par l'impéritie des copistes.

Il n'y a pas de doute, le poète a écrit :

εἰς δὲ τὴν τύχην
πεσοῦσ', ὅσην οὐ σῶς ἂν ἐκνεῦσαι, φρονεῖς.

Littéralement : « Tu penses être tombée dans l'infortune, au point de ne pouvoir plus t'en tirer saine et sauve. Mais si pour toi, etc. »

L'adjectif ὅσος (ici à l'accus. fém., par attraction, se rapportant à τύχην), mis pour ὥστε, est irréprochable (Matthiæ, § 479 ; Kühner, §§ 802 et 788). Σῶς (pour σάος, *salvus*) se rencontre mainte fois dans Euripide, et aussi dans Sophocle et Aristophane. Σῶς ἐκνεῦσαι est l'équivalent exact de οἶομ' ἄλιον σῶς διαστείβων de Pindare (fragm. 89). Quant à φρονεῖς πεσοῦσα, pour φρονεῖς ὅτι ἔπεσες, c'est un idiotisme bien connu (Matthiæ, § 549 ; Kühner, § 657, 1) ; Euripide ne s'exprime guère autrement [1].

Il est facile de se rendre compte d'où provient l'erreur. Les manuscrits confondent à plaisir σύ et οὐ, qu'on écrivait CY et OY [2]. Après un corrélatif comme ὅσος, la confusion était en quelque sorte inévitable. Ὅσην οὐ, sous la plume d'un copiste distrait, devait devenir ὅσην σύ. C'est ce qui est arrivé ici. Et de là provient le changement de σῶς en πῶς et, par suite, de φρονεῖς en δοκεῖς [3]. Les deux verbes φρονεῖς et δοκεῖς étant synonymes, comme πῶς δοκεῖς est la forme ordinaire, c'est celle que le scribe a dû préférer, d'autant plus qu'il venait

[1] Ainsi, quelques vers plus haut (435) : ἐννοοῦμαι φαῦλος οὖσα. — Dans l'*Antigone* de Sophocle, on lit (v. 996) : φρόνει βεβὼς αὖ νῦν ἐπὶ ξυροῦ τύχης.

[2] Il y a longtemps qu'on l'a constaté, entre autres *D'Orville ad Chari'.*, pp. 273 et 679, édit. d'Amst., 1750 ; *Pierson ad Mœridem*, p. 368, Lugd. Bat., 1759. — Nous avons vu que Lachmann a remplacé σύ par οὐ, vv. 142 et 145 de notre tragédie.

[3] Le verbe δοκεῖν gouverne toujours, soit l'infinitif, soit un mode personnel Si l'on veut conserver δοκεῖς, il faut lire :

εἰς δὲ τὴν τύχην
πεσεῖν, ὅσην οὐ σῶς ἂν ἐκνεῦσαι, δοκεῖς.

précisément de transcrire πῶς δοκεῖς quelque vingt-cinq vers plus haut (v. 446).

N. C. *M. Roersch objecte que* φρονεῖς πεσοῦσα *signifierait :* tu remarques (*et non* tu penses) que tu es tombée. *Rien n'est plus exact. Il y a là une nuance importante dont j'aurais dû tenir compte. Les verbes* νοεῖν, ἐννοεῖν, φρονεῖν, *etc., régissent le participe quand ils ont le sens de* reconnaître, constater, *et non quand ils signifient* penser, juger. *La règle de Matthiæ* (§ 549, 3) *doit être rectifiée en ce sens. Je crois en outre, avec M. Roersch, qu'après* ὅσην *il faudrait* μὴ (*et non* οὐκ) ἄν.

Mais si je me suis trompé sur la construction de la phrase, le sens au moins demeure évident. Toute la difficulté vient du relatif ὅσην, *que j'aurais voulu sauver. Ce mot supprimé, le texte devient très clair :* εἰς δὲ τὴν τύχην πεσοῦσα, οὐ σῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς, étant tombée dans l'infortune, tu crois ne pouvoir t'en tirer. *Il n'y a pas moyen de prendre* ὅσην *dans le sens admiratif :* lapsa in tantam calamitatem; *du moins n'ai-je trouvé qu'un texte fort suspect pour justifier cette leçon :* ἀπὸ θηλειῶν ὅσας ἔχων (Suppl., 899). *L. Dindorf remarque avec raison, suivant nous, que ce vers des* Suppliantes *doit avoir été altéré par quelque copiste byzantin, et en effet le* Thesaurus (t. V, col. 2290) *cite d'autres exemples du mot* ὅσος *ainsi employé à l'époque du Bas-Empire. Je crois qu'il en est de même ici. Euripide aura écrit simplement :*

εἰς δὲ τὴν τύχην
πεσοῦσα τήνδ' οὐ σῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς.

Tombée dans cette infortune *aura paru faible au copiste, qui aura substitué de son chef :* dans cette si grande infortune, *et la glose* ὅσην, *ainsi introduite dans le texte, aura compromis tout le reste.*

νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι·
φανήσεταί τι τῆσδε φάρμακον νόσου.
ἦ τἄρ' ἂν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν,
εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὑρήσομεν.

Ces vers charmants, qu'Horace a imités [1], M. Barthold les déclare apocryphes, sous le prétexte qu'ils ne s'enchaînent pas rigoureusement à ce qui précède, et qu'en outre on ne saisit pas bien le rapport entre 478 et 479.

C'est précisément pour cela qu'ils sont excellents. La nourrice a pris son parti (d'aller trouver Hippolyte), mais elle n'ose l'avouer à Phèdre. En attendant, elle cherche à la calmer par des espérances vagues. Le remède qu'elle lui propose ici lui paraît heureusement imaginé, car elle y revient un peu plus loin, v. 509.

τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων
δεῖ σ', ἀλλὰ τἀνδρὸς ὡς τάχος διιστέον,
τὸν εὐθὺν ἐξειπόντας ἀμφὶ σοῦ λόγον.

Les anciennes éditions mettaient la virgule, non après δεῖ σε, mais après τἀνδρός. C'était, comme on l'a dit, prêter à la nourrice un mot à la fois brutal et maladroit; en outre διιστέον restait sans complément, et les deux phrases, quoique appartenant au même ordre d'idées, n'étaient pas même reliées entre elles par une simple particule.

Nauck, et après lui M. Weil, ont corrigé la ponctuation. D'après ces deux éminents hellénistes, τἀνδρός (pour τὰ ἀνδρός) serait le complément direct de διιστέον : « Il faut connaître les

[1] Sunt verba et voces, quibus hunc lenire dolorem
Possis, et magnam morbi deponere partem.
Epist., I, 1, 33.

sentiments de l'homme, après lui avoir dit toute la vérité en ce qui te concerne. »

Il n'y a qu'un malheur. Τἀνδρός est une crase, qui pour un Grec n'a jamais pu signifier autre chose que τοῦ ἀνδρός, de même que τἀνδρί représente nécessairement τῷ ἀνδρί ; θἀτέρου, τοῦ ἑτέρου, etc. Je crois qu'on peut affirmer sans hésitation qu'il n'existe pas dans toute la littérature grecque un seul cas où τἀνδρός soit mis pour τὰ ἀνδρός.

Si donc l'on tient à conserver διιστέον, il faut lire : ἀλλ' ἀπ' ἀνδρός (ΑΛΛΑΠΑΝΔΡΟC pour ΑΛΛΑΤΑΝΔΡΟC)[1]. En ce cas, τὸν εὐθὺν λόγον devient le complément de διιστέον; et le participe ἐξειπόντας est pris absolument, comme dans Homère, *Il.*, IX, 61: ἐξείπω, καὶ πάντα διίξομαι; dans Sophocle, *OEd. Col.*, 1284 : ἀλλ' ἐξερῶ; *OEd. R.*, 335 : οὐκ ἐξερεῖς ποτέ.

Je traduis littéralement : « Tu n'as pas besoin de beaux discours, mais, ayant parlé, il faut savoir d'Hippolyte son véritable sentiment à ton égard. » C'est presque mot pour mot l'interprétation du scholiaste : ἀλλὰ πειρατέον τῆς γνώμης τοῦ Ἱππολύτου, ποῖος ἔσται πρὸς τὰ λεγόμενα.

N. C. *M. Roersch fait observer qu'on peut obtenir le sens que je propose tout en maintenant* τἀνδρός. *En effet, rien n'empêche de construire de la sorte :* ἀλλ' ἐξειπόντας διιστέον ὡς τάχος τὸν εὐθὺν λόγον τἀνδρὸς ἀμφὶ σοῦ. *Cette construction plus simple mérite évidemment la préférence, puisqu'elle nous permet de conserver la leçon des Mss. De la note qui précède il faut donc retenir que* λόγον *se rapporte à* διιστέον *et que le participe* ἐξειπόντας *doit être pris absolument.*

[1] Εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἶσθά του, Soph., *OEd. R.*, 43.

N. C. Ἀπ' ἀνδρός, *et non* ἀφ' Ἱππολύτου. *La nourrice, qui est fine, se sert à dessein du terme le plus vague pour ne point effaroucher Phèdre : Il faut s'ouvrir* à lui, *il faut* lui *parler. On sait que le mot* ἀνήρ, *chez les tragiques, peut se passer de l'article toutes les fois que la personne est suffisamment déterminée pour qu'il ne puisse y avoir d'équivoque* (*cf. Matthiæ*, § 264, 5°, *et les nombreux exemples recueillis par Ellendt*, in voc. ἀνήρ).

εἰ μὲν γὰρ ἦν σοι μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίος
τοιαῖσδε, σώφρων δ' οὖσ' ἐτύγχανες γυνή,
οὐκ ἄν ποτ' εὐνῆς οὕνεχ' ἡδονῆς τε σῆς
προσῆγον ἄν σε δεῦρο.

Nauck supprime les vers 494 et 495, ce qui l'oblige à changer προσῆγον au v. 496 en πῶς ἦγον. La raison qu'il allègue est que σώφρων n'est pas de mise ici, vu que Phèdre s'est montrée suffisamment chaste et sensée.

M. Weil essaie de tourner la difficulté, en lisant :

εἰ μὲν γὰρ ἦν οἷς μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίου
τοιαῖσδε σώφρων οὖσ' ἐτύγχανες γυνή,

ce qu'il traduit : « S'il y avait des moyens par où tu pourrais te trouver honnête femme sans un si grand péril pour ta vie. » Mais μὴ ἐπὶ συμφοραῖς n'a jamais voulu dire *sans danger*; et en outre il faudrait ἂν devant ἐτύγχανες.

Pour ma part, j'avoue ne pas bien saisir l'argumentation de Nauck. Σώφρων, comme *sage* en français, est parfois synonyme de *chaste*, mais ici le mot est employé dans son acception rigoureuse et se rend par *sensé*. On objecte, il est vrai, que le reproche de la nourrice serait peu fondé, vu que Phèdre vient précisément de faire preuve de sagesse. A nos yeux, sans doute; mais c'est la nourrice qui parle. Pour elle les belles résolutions de Phèdre sont le comble de la sottise. Ce thème, elle l'a développé longuement; elle croit avoir convaincu la reine de manquer de sens, de s'arrêter à de vains scrupules. Il faut tout avouer à Hippolyte, tel est son avis. Mais comme elle ne laisse pas de comprendre que ce conseil est indigne, elle ajoute pour sa justification : « Si ta vie ne courait pas de si grands dangers, si tu étais une femme sensée (c'est-à-dire, si tu jouissais de ton bon sens, si tu n'étais assez folle pour te laisser mourir), je n'aurais garde, pour favoriser ta passion, de te pousser à cette démarche. » Tout cela est fort clair, et je ne vois pas ce qu'on peut y reprendre.

Un mot encore au sujet de προσῆγον. Depuis Brunck, tous les éditeurs s'accordent à mettre προῆγον, qui est une correction de Scaliger. Mais προσῆγον δεῦρο, tel que le donnent tous les Mss., est facile à justifier. En effet, on trouve dans Sophocle : δεῦρο προσστείχοντα (*OEd. Col.*, 30) ; δεῦρο προσπέμψας (*ibid.*, 1101 et 1349) ; πρόσελθε δεῦρο (*Ajax*, 1171).

ΦΑΙ. ὦ δεινὰ λέξασ', οὐχὶ συγκλήσεις στόμα
καὶ μὴ μεθήσεις αὖθις αἰσχίστους λόγους ;
500. ΤΡ. αἴσχρ', ἀλλ' ἀμείνω τῶν καλῶν τάδ' ἐστί σοι.
κρεῖσσον δὲ τοὔργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε...

Nauck rejette le vers 500, 1° à cause du pluriel τάδε, alors qu'il ne s'agit que d'une seule chose ; 2° parce que ce vers obscurcit la relation évidente entre αἰσχίστους λόγους et κρεῖσσον τοὔργον ; 3° parce que au vers suivant il faudrait γάρ, au lieu de δέ. Le premier argument porte à faux, comme le prouvent les vers 466 et 475 ; l'antithèse entre λόγους et ἔργον subsiste de la même manière, que l'on maintienne ou que l'on retranche le vers 500 ; par conséquent il n'y a pas de raison pour qu'on s'attende à trouver γάρ, au lieu de δέ, au vers suivant.

---

503. καὶ μή σε πρὸς θεῶν, εὖ λέγεις γάρ, αἰσχρὰ δέ,
πέρα προβῇς τῶνδ'.

Nauck trouve καί inadmissible, vu qu'il ne se rattache en rien à ce qui précède. Sur quoi l'on a proposé de lire : μή μή σε (Kirchhoff), μὴ νῦν γε (O. Hense), ἅ μή σε ou μή μοί γε (M. Weil). Mais καί n'est pas seulement copulatif ; on le place également devant les impératifs ou dans les interrogations (Matthiæ, § 620, *c*). C'est ce que les anciens grammairiens appelaient « καί verbis adjectum cum vi affirmandi. » Exemples : καὶ μή μ' ἐπίσχῃς (Soph., *OEd. Col.*, 1432) ; καὶ πῶς πατρῴαν γαῖαν οὐ σῶσαι θέλω (*Phénic.*, 900).

---

507. εἴ τοι δοκεῖ σοι, χρῆν μὲν οὔ σ' ἁμαρτάνειν·
εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι· δευτέρα γὰρ ἡ χάρις.

« Si c'est là ton avis, il ne fallait pas faillir; sinon, suis mon conseil. » — Sinon, c'est-à-dire, si tu reconnais que tu as tort.

Rien de plus clair que ce passage, sur lequel les commentateurs ont trouvé matière à épiloguer. Wilamowitz-Möllendorf lit : εἶεν· πιθοῦ μοι, et bouleverse toute la scène (vv. 507, 513-15, puis la nourrice, 508).

M. Weil substitue au texte des Mss. les deux vers suivants :

εἴ τοι δοκεῖ σοι χρή τέ μ' ἑνὸς ἁμαρτάνειν,
τόδ' οὖν πιθοῦ μοι·

que je ne me flatte pas de comprendre, même avec l'explication donnée en note : « Si telle est ta résolution et s'il faut me résigner à ne pas obtenir un point, suis du moins cet autre conseil. »

M. Barthold déclare le texte altéré, ce qui n'est pas étonnant quand on traduit, comme il fait, εἰ δ' οὖν par : « Mais si [1] tu veux continuer à faillir. » S'il se résigne à conserver le vers tel quel, c'est qu'on n'a pas encore trouvé, dit-il, de conjecture plausible.

Les conjectures n'ont rien à faire ici ; la grammaire suffit. Εἰ δ' οὖν, après un premier εἰ, exprimé ou sous-entendu (c'est-à-dire quand il forme le second membre d'une alternative), équivaut à εἰ δὲ μή, et signifie : *sin autem, sin vero, alioqui,* en français : *si au contraire, sinon* (cf. Matthiæ, § 617, *b*; Kühner, § 823, 5). A preuve le passage suivant de l'*Antigone* de Sophocle (vv. 719 et ss.) :

γνώμη γὰρ εἴ τις κἀπ' ἐμοῦ νεωτέρου
πρόσεστι, φήμ' ἔγωγε πρεσβεύειν πολύ,
φῦναι τὸν ἄνδρα πάντ' ἐπιστήμης πλέων·
εἰ δ' οὖν, φιλεῖ γὰρ τοῦτο μὴ ταύτῃ ῥέπειν,
καὶ τῶν λεγόντων εὖ καλὸν τὸ μανθάνειν.

[1] N. C. *Le manuscrit soumis à l'Académie portait :* mais puisque... ; *erreur de copie, ne tirant pas à conséquence.*

Εἰ δ' οὖν, c'est-à-dire εἰ δὲ μή τίς ἐστιν ἐπιστήμης πλέως. — Dans notre passage εἰ δ' οὖν veut dire εἰ δὲ μὴ δοκεῖ σοι. Cf. aussi *OEd. R.*, 851; *El.*, 577; *Heracl.*, 714.

La fin du passage qui fait l'objet de cette note, δευτέρα γὰρ ἡ χάρις, n'a pas été mieux comprise que le commencement. On traduit : « Car c'est la seconde grâce [que j'implore]. » Mais on oublie de nous dire quelle est la première. Le mot χάρις ne signifie pas seulement *grâce*, *faveur* (que l'on obtient), mais aussi *service* (que l'on rend), et c'est dans cette acception qu'il est mis ici : « Car c'est le second service [que je te propose] » ou bien : « Car j'ai une autre offre à te faire [1]. » La première était d'aller trouver Hippolyte. La seconde, c'est d'user des philtres de l'amour. Ainsi d'ailleurs l'a entendu le scholiaste, qui interprète : δευτέραν εἰσηγεῖται γνώμην ἡ γραῦς.

N. C. *M. Roersch n'admet pas que* εἰ δ' οὖν *puisse se dire pour* εἰ δὲ μή. *Puisque les exemples cités n'ont pas convaincu mon honorable contradicteur, je vais tâcher de montrer par une rapide analyse que cette locution a bien le sens que je lui attribue.*

Le mot οὖν, *qu'à première vue l'on est tenté de prendre pour une conjonction conclusive, n'a reçu cet emploi qu'assez tard. Dans Homère il signifie rarement* donc. *Son rôle primitif est celui d'un simple suffixe, souvent restrictif, non moins souvent adversatif; il s'est maintenu avec ce dernier sens dans plusieurs locutions :* οὔτε — οὔτ' οὖν, εἴτε — εἴτ' οὖν, μήτε — μήτ' οὖν.

De même qu'on opposait οὖν *à* οὔτε, εἴτε, μήτε, *de même on l'opposait à* εἰ. *A côté de* εἰ μέν — εἰ δέ, *nous trouvons* εἰ — εἰ δ' οὖν,

[1] N. C. *L'article devant* χάρις *ne laisse pas d'être embarrassant. Ne faut-il pas lire :* δευτέρα γὰρ ἦν χάρις, « *sinon, écoute-moi, car* voici *une autre proposition : j'ai chez moi des philtres...* » ? *Je n'ai rencontré ce mot dans Euripide que sous la forme allongée* ἦν ἰδού (Herc. Fur., 867). *Mais* ἤν (*en latin*, en, ecce) *est bien attique. On le rencontre deux fois dans Aristophane :* Equit., 26, ἤν, οὐχ ἡδύ; Plut., 75, ἦν μεθίεμεν; *et le gloss. de Photius* (p. 70, 25) *cite :* ἀλλ' ἦν χιτών σοι. *Il se peut que le copiste, confondant* ἤν *avec l'imparfait de* εἶναι, *ait cru bien faire en le remplaçant par* ἡ. *Ce n'est qu'une simple conjecture, et je lu donne pour ce qu'elle vaut.*

en latin si — sin. *Je vais plus loin, et je n'hésite pas à affirmer qu'après un premier* εἰ, ἤν *ou* ἐάν, *même sous-entendu,* εἰ δ' οὖν *doit toujours se rendre par* si au contraire (*jamais par* si même, *comme le veut M. Roersch*). *Les exemples abondent. J'en ai cité plusieurs; en voici deux autres, plus typiques, tirés d'Euripide : dans* Alceste (vv. 846-50), κἄνπερ αὐτὸν μάρψω — ἢν δ' οὖν ἁμάρτω (si je saisis ma proie, — si au contraire je la manque); *dans* Androm. (vv. 334-338), τέθνηκα — ἢν δ' οὖν μὴ θανεῖν ὑπεκδράμω (supposé que je meure, — si au contraire j'échappe à la mort).

*Reste, dans le passage d'*Hippolyte, *qui fait l'objet de cette note, à expliquer l'ellipse du verbe. Les grammairiens s'accordent à reconnaître qu'après* εἰ μέν *on rencontre parfois* εἰ δέ *pour* εἰ δὲ μή. *Rien de plus fréquent, par exemple, dans Platon, que la formule :* εἰ μὲν βούλει, εἰ δέ, si tu le veux, sinon... (Sympos., 212 C; Protag., 348 A; Alcib. I, 114 B; Euthyd., 285 C). *N'est-il pas légitime d'inférer de là qu'à plus forte raison l'on peut dire, en renforçant* εἰ δέ *par* οὖν : εἴ τοι δοκεῖ σοι, εἰ δ' οὖν, si cela te paraît ainsi, sinon... *L'exemple tiré de l'*Antigone *est tout à fait décisif. Cela est si vrai — et ce sera mon dernier argument — que God. Hermann cite précisément ce même passage pour démontrer que* εἰ δ' οὖν *se met pour* εἰ δὲ μή (ad Viger. adnot., p. 831, *édit. de Leipzig*, 1834).

---

525. Ἔρως Ἔρως, ὃ κατ' ὀμμάτων
στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ...

Telle est la leçon des manuscrits, mais le texte est altéré. Ὃ pour ὅς est la forme habituelle dans Homère, mais ne se rencontre pas dans les tragiques. D'autre part ὅς devant κατ' est impossible, à cause du mètre (glyconique), qui réclame une brève. On a émis diverses conjectures; Kirchhoff : ὁ κατ' ὀμμάτων. ὅστις στάζεις; Hartung : σὺ κατ' ὀμμάτων στάζεις; Nauck : ὁ ... ἱεὶς; Wecklein : ὁ ... στάζων.

Je crois que la correction à faire est plus simple : je lirais ὃς ἀπ' ὀμμάτων. Les Grecs disaient indifféremment κατ' ὀμμάτων ou ἀπ' ὀμμάτων βαλεῖν δάκρυ (comparez entre autres *Hipp.*, 1396, avec *Hel.*, 951), et de là proviendrait la méprise du copiste (ΟΚΑΤΟΜΜΑΤΩΝ pour ΟΣΑΠΟΜΜΑΤΩΝ). Euripide a employé ailleurs la même tournure : οὔτ' ἀπ' ὀμμάτων ἔσταξα πηγάς (*Herc. Fur.*, 1354). Ὃς ἀπ' ὀμμάτων στάζεις est l'équivalent du ἵμερον ἀστράπτουσα κατ' ὄμματος d'Asclépiade, cité par Valckenaer (*Anthol. Palat.*, XII, 161). Le sens serait : « Amour, Amour, toi qui par tes yeux instilles le désir, versant une douce volupté dans l'âme de ceux que tu attaques. »

τὰν μὲν Οἰχαλίᾳ
πῶλον ἄζυγα λέκτρων
ἄνανδρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον, οἴκων
ζεύξασ' ἀπειρεσίᾳν, δρομάδα
ναΐδ' ὅπως τε Βάκχαν
σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ
φονίοις θ' ὑμεναίοις
Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν·
ὦ τλάμων ὑμεναίων.

Cette strophe, d'une facture si ample et d'un mouvement si lyrique, est malheureusement gâtée dans tous les manuscrits. Le mot ἀπειρεσίαν (v. 549) n'offre aucun sens, non plus que le vers suivant : ναΐδ' ὅπως τε Βάκχαν. En outre, il manque une syllabe en tête de ce vers pour rétablir l'accord avec l'antistrophe (v. 560).

On a essayé de divers remèdes. Blomfield propose de lire ἀπ' εἰρεσίᾳ. Le sens serait : *l'ayant enlevée à la rame de la maison* (de quelle maison ?). Le champ des conjectures est vaste et abonde en surprises. Mais je ne me souviens pas d'avoir

jamais rencontré conjecture aussi bizarre [1]. Ce qui est plus bizarre encore, c'est que la plupart des éditeurs l'aient adoptée. On ne s'est pas même aperçu que le sujet de la proposition est Cypris, et non pas Hercule ; de sorte que ce serait Cypris qui aurait enlevé en bateau la vierge d'Œchalie.

Quant au second vers, les éditeurs reproduisent généralement la conjecture de Musgrave : τὰν Ἅιδος ὥστε Βάκχαν (*comme la Bacchante de l'enfer*). Musgrave écrivait τιν' Ἅιδος (*comme une Bacchante*). Mais τιν' est bref, et comme on supposait, à tort, il est vrai, qu'il fallait une longue pour correspondre au τὰν Διογόνοιο Βάκχου de l'antistrophe, on a remplacé τιν' par τὰν, ce qui est satisfaisant au point de vue prosodique, mais inacceptable pour le sens.

Je laisse de côté la conjecture de Lindner (*Philologus*, XVII, 169) : καὶ δάϊον ὥστε Βάκχαν, et quelques autres, qui ne valent pas celle de Musgrave.

M. Barthold, lui, a recours à son procédé habituel : il supprime τὰν dans l'antistrophe, ce qui lui permet de s'en tenir à la leçon des manuscrits : Ναΐδ' ὅπως τε Βάκχαν (*comme une Naïade furieuse et comme une Bacchante*). Seulement il aurait bien dû nous expliquer comme quoi un être aussi inoffensif qu'une Naïade se trouve ici associée à une Bacchante, pour jouer le rôle d'une Furie.

Je crois qu'on peut sans trop de peine retrouver le texte primitif. Lisez :

οἴκων
ζεύξασ' ἀπ' Εὐρυτίων, δρομάδα
Δαναΐδ' ὅπως τε Βάκχαν...

[1] Je me trompe. M. Barthold, tout en adoptant la conjecture de Blomfield, a trouvé moyen d'enchérir sur lui. Il s'est avisé d'aller déterrer dans Plutarque une tradition, d'après laquelle Iole se serait précipitée du haut des murailles d'Œchalie sans se faire du mal, le hasard ayant voulu que ses vêtements fussent gonflés par le vent (*Rapprochements d'hist. grecques et romaines*, § 13). Comme ἐρέσσω, qui signifie *ramer*, a parfois le sens d'*agiter*, *mouvoir*, d'où πτεροῖς ἐρέσσει (*Iphig. T.*, 289) pour dire *il vole*, il en résulte, suivant M. Barthold, que εἰρεσίᾳ, dans notre passage, doit se traduire : *Cypris ayant enlevé la jeune fille au vol*, ou *dans son vol*. Après cette explication-là, je crois qu'il faut tirer l'échelle.

Εὐρυτίων est une correction de Monk; et bien que cet habile helléniste ne la hasarde que dans une note et sans y ajouter d'importance, je la considère comme indiscutable, eu égard surtout à la construction de la phrase. Notez que le texte porte, non pas ἀπ' οἴκων ζεύξασα, mais οἴκων ζεύξασ' ἄπ'. Une pareille tmèse, avec ἄπ' ainsi élidé, n'est possible qu'à condition que le mot suivant soit un qualificatif de οἴκων; qualificatif d'autant plus indispensable ici, qu'Iole, sur qui roule toute la strophe, n'est pas même nommée. Or, si familier qu'on suppose le public athénien avec l'histoire héroïque de la Grèce, on reconnaîtra que τὰν Οἰχαλίᾳ πῶλον, *la jeune fille dans OEchalie*, est une désignation bien peu précise, d'autant plus qu'il y avait en Grèce au moins trois OEchalie; celle dont il est question ici est expressément nommée dans l'*Iliade* « la ville d'Eurytus » : Οἰχαλίην, πόλιν Εὐρύτου Οἰχαλιῆος (II, 730).

Le nom d'Eurytus s'impose donc ici de par le sens et de par la grammaire. Je puis affirmer, si faible que soit cet argument, que de mon côté je l'avais deviné, quand je ne possédais encore que les textes de Nauck et de Weil.

Le copiste, on s'en est aperçu, n'était pas grand clerc. Cet adjectif, dérivé d'un nom propre, l'a arrêté net. Pour se tirer d'affaire, il a écrit au hasard le mot qui ressemblait le mieux : ΑΠΕΥΡΥΤΙΑΝ, mauvaise leçon que portait sa copie [1], est devenu de la sorte ΑΠΕΙΡΕϹΙΑΝ (*infinie, immense*).

J'ajouterai que le mot restitué par Monk est bien celui que le scholiaste avait par devers lui; car après avoir constaté qu'il s'agit d'Iole, la fille d'Eurytus, λέγει τὴν Ἰόλην τὴν παῖδα τοῦ Εὐρύτου, il interprète notre vers de la sorte : τῶν νυμφικῶν

[1] Il est probable que la copie portait ΑΠΕΥΡΥΤΙΑΝ, ce qui aura contribué à la confusion. Cette forme est incorrecte, je le sais, mais il est avéré que les anciens manuscrits fourmillaient de ces prétendus génitifs doriques. Un grammairien grec, cité par Schæfer (sur *Gregor. Corinth.*, p. 226, édit. de Leipzig, 1811), cite comme d'Euripide : κακᾶν βίων διαγωγήν (pour κακῶν). Cf *Hec.*, 1071, γυναικᾶν (pour γυναικῶν); *Hel.*, 378, θηρᾶν (pour θηρῶν); et dans notre pièce, v. 743, ἀοιδᾶν (pour ἀοιδῶν), etc.

οἴκων ἀποχωρίσασα. S'il avait lu dans le texte toute autre expression, il n'aurait pas manqué de la paraphraser.

La seconde correction, Δαναΐδ' au lieu de ναΐδ', se justifie d'elle-même. Je conserve le texte des manuscrits, en suppléant la syllabe qui manque. C'est tout simplement la syllabe finale du mot précédent, que le copiste a oublié de répéter ; cas qui rentre dans les applications ordinaires de la critique paléographique.

La première de Δαναΐδ' étant douteuse, Δαναΐδ' ὅπως τε Βάκχαν, correspond parfaitement à τὰν Διογόνοιο Βάκχου de l'antistrophe.

Il est superflu, je crois, d'insister sur la justesse de la comparaison entre Iole, qui causa la mort de son époux Hercule, et une Danaïde. De même, dans les *Phéniciennes* (v. 1675), lorsque Créon veut forcer Antigone à épouser Hémon, Antigone s'écrie : « La nuit de mes noces fera de moi une Danaïde, »

Νὺξ ἄρ' ἐκείνη Δαναΐδων μ' ἕξει μίαν.

[ἔχει δ' ἀνάγκην, ὥστε κηδεύσας καλοῖς
γαμβροῖσι χαίρων σώζεται πικρὸν λέχος,
ἢ χρηστὰ λέκτρα, πενθεροὺς δ' ἀνωφελεῖς
λαβὼν πιέζει τἀγαθῷ τὸ δυστυχές.]
ῥᾷστον δ' ὅτῳ τὸ μηδέν, ἀλλ' ἀνωφελὴς
εὐηθίᾳ κατ' οἶκον ἵδρυται γυνή.

L'authenticité des vers 634-37 souffre de graves difficultés et je les regarde comme interpolés :

1° Ils sont dirigés, non contre les femmes, mais contre le mariage, qui n'est pas en question ici. Hippolyte se propose de démontrer que la femme est une peste, ὡς γυνὴ κακὸν μέγα. Or, ici il admet, contrairement à sa thèse, qu'il y a des femmes excellentes, χρηστὰ λέκτρα, et il prend à partie les beaux-parents qui sont sans ressources.

Cette objection me paraît sans réplique et l'on pourrait s'y tenir ; mais il y en a plusieurs autres :

2° Hippolyte pose deux alternatives, mais il en omet une troisième, celle d'une femme honnête et de beaux-parents aisés, alternative qui mettrait à néant toute sa démonstration ;

3° L'expression ἔχει δ' ἀνάγκην n'appartient pas, que je sache, au vocabulaire d'Euripide. Pour exprimer cette idée : *il y a nécessité, il le faut*, le poète se sert ordinairement de la formule πολλή δ' ἀνάγκη (cf. *Phœn.*, 1674 ; *Med.*, 1013 ; *Hec.*, 396, etc.) ;

4° Le mot ἀνωφελεῖς est emprunté au v. 638 ; aussi Nauck, pour éviter la répétition du même adjectif à deux vers de distance, propose-t-il, à tort, suivant moi, de remplacer le second ἀλλ' ἀνωφελής par ἀλλὰ νωχελής ;

5° Enfin, en supprimant ces quatre vers, on constate une connexion frappante entre ἀγάλματι (v. 631) et ἵδρυται γυνή (v. 639). C'est la même image qui se poursuit.

---

640. σοφὴν δὲ μισῶ · μὴ γὰρ ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις
εἴη φρονοῦσα πλεῖον ἢ γυναῖκα χρή.

Ces deux vers ont paru suspects à Nauck. On ne conçoit pas, dit-il, qu'Hippolyte, qui vient de s'emporter contre le sexe entier, se borne ensuite à n'exclure de sa maison que les seules femmes savantes. Il blâme en outre πλεῖον, qui n'est pas attique, et γάρ, dont l'emploi n'est pas justifié.

Ces objections me paraissent peu fondées : 1° il est vrai qu'Hippolyte déteste les femmes en général, mais comme elles sont un mal nécessaire, il les souhaite au moins simples et sans esprit. Si chaste qu'il soit, le fils de Thésée n'a point fait vœu de ne pas se marier (c'est du moins ce qui résulte des vv. 1140-41). Ce qu'il hait par-dessus tout, c'est la femme avisée ; celle-là il ne l'admettra jamais chez lui. Y a-t-il là la moindre inconséquence ?

2° Πλεῖον paraît en effet contraire à l'usage attique. Les Attiques employaient les formes πλείων, πλείονος; au nom. et à l'accus. sing. neutre ils écrivaient πλέον (ou πλεῖν), et non πλεῖον. Mais G. Dindorf, en signalant l'incorrection, avait déjà corrigé πλείον' ἦ.

3° Γάρ, quoi qu'en dise Nauck, est ici le terme propre. Cette particule n'est pas seulement explicative, mais souvent affirmative ou plutôt confirmative (cf. p. ex. le v. 792). Dans ce cas elle équivaut au français *oui*. Μὴ γάρ, avec ce sens, se rencontre souvent dans les Attiques, surtout dans Platon. Je me bornerai à citer un passage analogue au nôtre du *Prométhée* d'Eschyle (vv. 387-8) :

ΩΚΕΑΝΟΣ. σαφῶς μ' ἐς οἶκον σὸς λόγος στέλλει πάλιν.
ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ. μὴ γάρ σε θρῆνος οὑμὸς εἰς ἔχθραν βάλῃ.

---

658. οὐκ ἄν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί.

Je ne sais pourquoi les éditeurs allemands suspectent cette locution. Kirchhoff propose οὐκ ἂν ἐπέσχον; Wecklein, οὐ τἂν ἐπέσχον; Barthold, οὐ μ' ἄν ποτ' ἔσχον [1]. Ce dernier ajoute que le verbe ἔχειν dans ce sens ne se lit qu'une seule fois chez Euripide, *Andr.*, 686 :

εἰ δ' ἐς πρόσοψιν τῆς ἐμῆς ἐλθὼν ἐγὼ
γυναικὸς ἔσχον μὴ κτανεῖν, ἐσωφρόνουν,

où il propose de lire μ' ἐλθών.

Il n'y a rien à changer ni dans l'un ni dans l'autre passage. Ἔχειν, dans le sens de ἔχεσθαι, ἀπέχεσθαι, *sese retinere, se cohibere, abstinere,* est de l'excellent attique. Cf. Thucyd., I, 112 : καὶ Ἑλληνικοῦ πολέμου ἔσχον οἱ Ἀθηναῖοι, et avec une nuance

[1] N. C. *Mon manuscrit portait :* οὐ μ' ἂν ἐπέσχον. *C'est un lapsus, que j'aurais corrigé sur l'épreuve.*

un peu différente, Eurip., *Iphig. Taur.*, 790 : οὐ πολὺν σχήσω χρόνον; Herodot., VI, 39 : Μιλτιάδης δὲ ἀπικόμενος ἐς τὴν Χερσόνησον, εἶχε κατ' οἴκους, *Miltiades domi se continebat.*

N. C. Ἑλληνικοῦ πολέμου ἔσχον οἱ Ἀθηναῖοι. *Je traduis :* les Athéniens s'abstinrent de la guerre. *M. Roersch préfère :* les Athéniens discontinuèrent la guerre. *C'est l'interprétation adoptée par un des derniers éditeurs de Thucydide, M. Classen, mais non point par Duker, Poppo, ni aucun des éditeurs ou traducteurs que j'ai pu consulter. M. Classen a contre lui le témoignage formel du grammairien Thomas Magister, qui cite précisément cette phrase pour prouver que* ἔχειν *se dit pour* ἀπέχεσθαι. *Voici ses propres paroles :* οὐ μόνον ἀπέσχον τοῦ δεινός φαμεν ἀντὶ τοῦ ἀπέσχοντο, ἀλλὰ καὶ ἔσχον. Θουκυδίδης· Ἑλληνικοῦ μὲν πολέμου ἔσχον οἱ Ἀθηναῖοι, ἑαυτοὺς δηλονότι (Eclog. voc. attic., *ed. Fr. Ritschelii,* p. 107). *Thomas Magister n'est pas infaillible, j'en conviens; mais encore faudrait-il montrer qu'il s'est trompé, et je ne vois pas, pour ma part, ce qu'on pourrait lui objecter; son opinion me semble au contraire tirer une force singulière des deux textes d'Euripide cités ci-dessus, les trois passages comportant la même interprétation, et, pris ensemble, ne comportant que celle-là.*

Au point de vue lexicologique elle est irréprochable. Ἔχειν *et ses dérivés appartiennent à la catégorie des verbes qui sont à la fois transitifs et intransitifs (Kühner,* § 392, a); *en d'autres termes,* ἔχειν *se dit pour* ἔχεσθαι *et signifie aussi bien* se tenir *que* tenir. *Or,* ἔχειν, *transitif, étant souvent employé dans l'acception d'*empêcher (*Hesychius :* ἔχει· διείργει), *pourquoi n'aurait-il pas, comme* ἔχεσθαι, *celle de* s'empêcher, *c'est-à-dire* se contraindre, se retenir, s'abstenir [1]?

Au surplus, que l'on préfère l'autorité de Classen à celle de Thomas Magister, à mon point de vue la chose est de peu de conséquence; car le différend ne porte que sur une simple nuance :

[1] *Comparez Esch.*, Eumen., 691, φόβος τὸ μὴ ἀδικεῖν σχήσει; *Herod.*, I, 158, ἴσχε μὴ ποιῆσαι ταῦτα, *avec* εἰ ἔσχον μὴ κτανεῖν *et* οὐκ ἂν ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν; *c'est le même sens et la même construction, sauf que* ἔχειν *est transitif dans les deux premiers cas, intransitif dans les deux autres.*

surseoir *au lieu de* s'abstenir. *Personne ne s'est avisé jusqu'ici de suspecter la leçon des manuscrits et de suppléer* ἑαυτούς, *voilà pour moi l'essentiel.*

Faut-il, dans notre passage, traduire οὐκ ἄν ποτ' ἔσχον *par « jamais je ne me serais* contenu, *ou* retenu, *ou* abstenu, » *la question, résolue à mes yeux, n'est que secondaire. Il n'y a pas lieu de changer le texte, de mettre, par exemple,* μ' *devant* ἔσχον, *comme le veut M. Barthold. A cet égard le passage de Thucydide est décisif. C'est tout ce que je tenais à démontrer.*

---

661. θεάσομαι δὲ, σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ,
πῶς νιν προσόψει καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή·
τῆς σῆς δὲ τόλμης εἴσομαι γεγευμένος.

Ce dernier vers a été compris de diverses manières :

1° *Je connaîtrai ton audace dont j'ai déjà goûté.* C'est l'interprétation du scholiaste : καὶ πάντως τότε τὸ ἀναιδές σου καὶ τολμηρὸν διαγνώσομαι, πεπειραμένος αὐτῆς ἤδη καὶ διὰ τῶν παρόντων. Elle a été adoptée par presque tous les traducteurs, mais je la crois erronée. Admettons que *je connaîtrai ton audace* soit mis pour : *je connaîtrai toute ton audace, je verrai jusqu'où tu porteras ton audace ;* en ce cas γεγευμένος ne fait qu'alanguir la phrase et devient une simple cheville ; sans compter que le poète, s'il avait eu la pensée qu'on lui prête, n'aurait pas manqué de mettre l'accusatif, τὴν σὴν δὲ τόλμαν, dépendant de εἴσομαι, et non le génitif, τῆς σῆς δὲ τόλμης, régime de γεγευμένος ;

2° *J'en aurai goûté avant de revenir.* Ainsi traduisait M. Weil, faisant de εἴσομαι le futur d'εἶμι, *aller*. On rencontre en effet ce futur dans Homère, mais jamais, que je sache, dans Euripide, ni dans aucun auteur attique. (*Andr.*, 257, θεοὶ εἴσονται τάδε ; *ibid.*, 990, Δελφὶς εἴσεται πέτρα ; *Heracl.*, 270 ; *Iphig. Aul.*, 970 ; *Phœn.*, 260, etc. ; dans tous ces passages εἴσομαι est le futur de οἶδα.) M. Weil a dû se poser cette objection, car dans sa dernière édition il revient à l'interprétation commune, en insistant toutefois sur le rôle du possessif τῆς σῆς τόλμης : « *Quant*

à ton impudence à toi, je la connaîtrai après en avoir goûté dès maintenant. Mais, ajoute M. Weil, εἴσομαι est suspect; »

3° M. Barthold présume que les copistes ont omis un vers après 663. La phrase complète serait celle-ci, par exemple : « Après avoir goûté ton audace, je saurai *si ta maîtresse a plus d'audace encore que toi.* »

Cette diversité d'interprétation tient uniquement, je crois, à ce qu'on a mis en oubli une règle de la syntaxe grecque : avec les verbes qui expriment une perception de l'esprit ou des sens, tels que *voir, entendre, savoir, se souvenir,* la proposition complétive se rend par le participe; γεγευμένος est mis ici pour ὅτι γέγευμαι. Quant à εἴσομαι, il ne faut pas le traduire par *je saurai.* Le verbe οἶδα est parfois, comme disent les grammairiens, *recordandi vi prœditum,* et signifie *se ressouvenir.* Ainsi dans l'*OEdipe Roi* (v. 1142), dans la fameuse scène où se dévoile le mystère de la naissance d'OEdipe, le messager demande au berger : οἶσθα παῖδά μοί τινα δούς; *te rappelles-tu que tu me remis un enfant?*

C'est dans ce sens qu'Hippolyte emploie εἴσομαι : « Je me rappellerai avoir déjà expérimenté ton audace. »

N. C. *Je fais amende honorable à M. Barthold. J'aurais dû, avant de rédiger cette note, relire son commentaire, où la règle dont je parle se trouve implicitement invoquée. Je m'étonne que, s'étant souvenu si à propos cette règle, M. Barthold n'ait pas deviné le sens qui saute aux yeux :* Quand je reviendrai avec mon père, ton audace ne m'imposera pas, je saurai (*ou* je me rappellerai) l'avoir déjà expérimentée.

Qu'on traduise εἴσομαι *par* je saurai *ou par* je me souviendrai, *la chose, on le voit, n'importe guère, c'est une pure question de nuance. Mais j'avoue ne pas bien saisir l'objection que me fait M. Roersch. S'il est établi que* οἶδα *peut, et doit en certains cas, se traduire par* je me souviens (*Ellendt en fait la remarque expresse à propos d'*OEd. R., 1142, *et d'autres passages*), *je ne vois pas pourquoi le futur* εἴσομαι *ne pourrait pas se rendre par* je me souviendrai.

677. τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν παθος
παρὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίου.

On traduit : « Car le malheur de vie présent chez nous arrive difficile à traverser ; » ou bien, en substituant à παρόν le substantif πόρον, *voie, route* : « Le malheur que j'éprouve marche dans une voie qui mène difficilement à travers la vie ; » ou bien encore, en écrivant βίῳ pour βίου : « Le malheur que j'éprouve est pour ma vie (s'avance contre ma vie comme) une chose difficile à traverser, c'est-à-dire me conduit à une mort violente [1]. »

Pur grimoire, qu'aucune des corrections proposées jusqu'ici ne peut aider à débrouiller.

Voici, en attendant mieux, l'interprétation que je propose. D'abord δυσεκπέρατος et βίος me paraissent inséparables, comme le prouvent les passages suivants d'Euripide : *Med.*, 646, δυσπέρατον αἰῶνα ; *Iphig. Aul.*, 18, ἀκίνδυνον βίον ἐξεπέρασε ; *Suppl.*, 954, τοῦτον δὲ (τὸν βίον) χρὴ διεκπερᾶν ; *Herc. Fur.*, 504, τοῦτον δὲ (τὸν βίον) διαπεράσετε [2].

Je lis donc βίον, au lieu de βίου, et c'est en effet la leçon d'un des meilleurs manuscrits, celui de Paris. Un autre porte βίου.

Πάθος est évidemment le sujet de ἔρχεται. Il est vrai que M. Barthold prétend qu'il ne peut exister qu'un rapport forcé (*unnatürlich*) entre ces deux mots. Mais l'objection n'est pas recevable : τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος ἔρχεται n'est pas plus choquant que τὸ γὰρ ὑμῶν ἄλγος ἔρχεται, qui se lit dans Sophocle, *OEd. R.*, 62.

Reste παρὸν, dont on ne sait que faire, et qui doit avoir pris la place d'un autre mot. Étant donnée la construction de la phrase, ce mot ne peut être qu'un participe actif dépendant de ἔρχεται et régissant à son tour l'accusatif δυσεκπέρατον βίον. Tous ceux qui ont lu Euripide savent combien pareille tournure lui est familière (ἦλθον φέρων, *Phœn.*, 143 ; ἦλθες ἀγγέλλουσα,

[1] La première traduction est de Th. Fix, les deux autres de M. Weil.

[2] Il en est de même si on lit, avec certains manuscrits, δυσεκπέραντον. Cf. *Herc. Fur.*, 428, ἵν' ἐκπεραίνει βίοτον ; Soph., *Tynd. fragm.*, 572, 3, πρὶν βίος διεκπερανθῇ.

Androm., 821; φέρουσ' ἐλήλυθας, *Bacch.*, 1201; δώσουσ' ἔρχομαι, *Iphig. A.*, 1474, etc.). A s'en tenir aux conjectures, on pourrait proposer φέρον ou φοροῦν. Mais il y a moyen de serrer le texte de plus près : le participe dont παρὸν a pris la place, — le sens et la leçon vicieuse des manuscrits nous l'indiquent, — c'est πορών (ici πορὸν, au neutre, s'accordant avec πάθος).

Πορεῖν, synonyme de πορίζειν, signifie *dare, præbere, adducere*. C'est un verbe homérique, mais que les tragiques emploient, surtout dans les morceaux lyriques, comme celui-ci ; le participe πορὼν se trouve dans Sophocle, *Elect.*, 126, et dans Eschyle, *Prom.*, 108 et 948.

J'ajoute, bien que la chose soit de peu d'importance, que πορίζειν βίον est une locution reçue. Ainsi, Eschine, *Contr. Ctesiph.*, 78, 30, τὸν βίον πορίζεται ἐκ τῶν ὑμετέρων κινδύνων, *vitam ex vestris periculis sustentat* ; Ménandre, *Monost.*, 63, βίον πορίζου πάντοθεν, *omni arte vitam quære*. Citons enfin un piquant dicton de Ménandre, *Mon.*, 66 : βίος κέκληται ὅς βίᾳ πορίζεται, rendu de la sorte par Grotius : *Vi quia paratur vita, vita dicitur* ; dicton qui, pour le dire en passant, résume et condense en un vers toute la théorie du *Struggle for life*, et que Darwin aurait pu prendre pour épigraphe.

Le copiste, peu familiarisé avec ce participe πορὸν [1], l'a changé en παρὸν, qui n'offre aucun sens, et qu'Euripide d'ailleurs construit toujours avec le datif simple (jamais, comme ici, παρ' ἡμῖν παρὸν).

Je lis donc :

τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος
πορὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίον.

Ce qui veut dire littéralement : *La souffrance vient à nous apportant une vie intolérable* ; en d'autres termes : *Le malheur qui m'accable me rend la vie intolérable.*

[1] On l'avait pris d'abord pour le substantif πόρον, et de là provient la mauvaise leçon βίου pour βίον.

715. καλῶς ἔλεξας. ἓν δὲ προτρέπουσ' ἐγὼ
εὕρημα δή τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω.

Le premier de ces deux vers est altéré; προτρέπουσα n'offre pas de sens, mais la vraie leçon est facile à retrouver. Lisez : ἓν δ' ἐπιστρέφουσ' ἐγὼ, *mais moi réfléchissant*. Si j'émettais une simple conjecture, je proposerais le passif ἐπιστραφεῖσ', plus usité dans cette acception. Mais il faut s'en tenir aux manuscrits. Or, ΕΝΔΕΠΡΟΤΡΕΠΟΥϹ provient de ΕΝΔΕΠΙϹΤΡΕΦΟΥϹ, suivant les inductions tirées de la paléographie (P = I, et O = C). Remarquez d'ailleurs que le manuscrit de Paris porte un σ inscrit au-dessus du premier ο, προ͂τρέπουσ'.

On peut, si l'on veut, sous-entendre τὸν νοῦν (ou τὴν γνώμην, comme le scholiaste), par analogie avec προσέχειν, ἐπέχειν, ἐπιστῆσαι; mais c'est inutile. Στρέφω et ses dérivés sont tantôt transitifs, tantôt intransitifs [1]. Ainsi ἐπιστρέφω, signifiant *se retourner*, se lit dans Sophocle (*Trach.*, 566), Aristophane (*Vesp.*, 420) et Thucydide (l. I, c. 61, § 4). De l'acception de *se retourner* on passe naturellement à celle de *réfléchir*, *méditer*, *faire un retour sur* [2]. Et tel est le sens que nous avons ici. Ce qui le prouve, c'est que dans l'*Hippolyte* même, au v. 1226, nous trouvons un autre composé de στρέφω, μεταστρέφουσαι, mis pour μεταστρεφόμεναι, et que le scholiaste interprète : φροντίζουσαι, φροντίδα ποιούμεναι. Ainsi aussi, dans l'*Iphigénie à Aulis*, v. 363, ὑποστρέψας, à l'actif, doit se traduire : *étant revenu sur ta résolution*.

C'est précisément parce que ἐπιστρέφουσα ainsi employé se rencontre rarement, que le scholiaste se croit tenu d'insister et nous offre cinq interprétations différentes : ἀντὶ τοῦ ζητοῦσα καὶ ἐξερευνῶσα· μετατρέπουσα, φησὶ, καὶ πολλὰ δοκιμάζουσα,

[1] Ceci est bien développé par Kühner, § 392 *c*.

[2] « Cette Providence me retient; car, sans cela, on n'aurait jamais fait de *retourner* sur le passé; c'est un écheveau qui ne finirait point. » Mme de Sévigné, 24 juillet 1689. — « Il faut aller droit à Dieu, avec le moins de *retour* qu'il est possible; les considérations ne feraient que vous casser la tête. » Bossuet, *Lett. Alb.*, 124.

καὶ εἰς πολλὰ μεταφέρουσά μου τὴν γνώμην. C'est aussi pour cette raison que le copiste s'est trompé.

Quant au second vers, il est excellent, et l'on ne conçoit pas que, depuis Hartung, tous les éditeurs se soient évertués pour le dénaturer :

Hartung : ἓν δὲ περιτρέπουσ' ἐγὼ
ἴαμα δή τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω.
Kirchhoff : ἓν δ', ὃ πρῶτ' εἶπουσ' ἔχω
εὕρηκα δῆτα τῆσδε συμφορᾶς ἄκος.
Nauck : ἓν δὲ περινοοῦσ' ἐγὼ
ηὕρηκα μοῦνον τῆσδε συμφορᾶς ἄκος.
Weil : ἓν δὲ πᾶν στρέφουσ' ἐγὼ
εὑρεῖν τι ῥῦμα τῆσδε συμφορᾶς ἔχω.
Schmidt : εὖ δὲ προσκοποῦσ' ἐγὼ
ἓν ῥῦμα δεῖξαι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω.
Gilbert : ἓν δὲ προτρεπτήριον
εὕρημα δή τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω [1].

Des deux objections de Nauck aucune n'est fondée. Εὕρημα est bien le mot qui convient ici. Euripide s'en est servi dans un cas presque identique. Lorsque, dans les *Héraclides*, Macarie, la fille d'Hercule, se décide à mourir pour le salut de ses frères, elle prononce les deux vers suivants, que le poète aurait pu mettre aussi bien dans la bouche de Phèdre se sacrifiant pour l'honneur de ses enfants (v. 534) :

εὕρημα γάρ τοι μὴ φιλοψυχοῦσ' ἐγὼ
κάλλιστον εὕρηκ', εὐκλεῶς λιπεῖν βίον.

Δή τι, quoi qu'en dise Nauck, est également correct. Devant τὶς la particule δή n'est pas redondante : elle exprime une

[1] M. Gilbert maintient, comme on voit, le v 716, parce qu'il croit avoir précisé suffisamment le sens de εὕρημα par la singulière épithète προτρεπτήριον introduite dans le vers précédent (*Acta Soc. phil. Lips.*, VI, 337).

nuance qui peut se rendre en français par *un certain* (en latin *quidam*, au lieu de *aliquis*). Cf. Platon, *Phædr.*, 107 D, εἵς δή τινα τόπον; *Polit.*, 306 D, κατὰ δή τινα τρόπον; *Conv.*, 179 C, εὐαριθμήτοις δή τισιν; Sophocle, *Philoct.*, 573, ἥν δή τις, etc.

N. C. *Je ne m'étais pas suffisamment expliqué au sujet des objections de Nauck. L'éminent helléniste repousse* εὕρημα, *non parce qu'il est suivi d'un déterminatif, mais pour l'unique raison que le mot lui paraît impropre*, εὕρημα, *d'après lui, se prenant toujours en bonne part et n'étant de mise que lorsqu'il s'agit d'une trouvaille heureuse*, « einen glücklichen Fund. » *En un mot, Nauck considère* εὕρημα *comme le synonyme de* ἕρμαιον. *C'est à quoi j'ai répondu en citant les* Héraclides.

M. Roersch, lui, repousse εὕρημα *parce qu'il est suivi du complément* τῆσδε συμφορᾶς. *Cette objection, je n'avais pas à m'en occuper. Mais, puisqu'on la soulève, je réponds que* εὕρημα τῆσδε συμφορᾶς ἔχω, j'ai un expédient de (à) ces maux, *n'est pas plus difficile à expliquer que* τί δ' ἐγὼ κακῶν μῆχος ἐξανύσωμαι; *d'*Andromaque, v. 536. Μῆχος, *poét. pour* μηχανή (*comme* ἧδος *pour* ἡδονή), *est l'équivalent de* εὕρημα. *Les deux mots, à quelques nuances près, sont synonymes et s'emploient concurremment* : *Hom.*, Il., II, 342, μῆχος εὑρέμεναι;, IX, 249, μῆχος εὑρεῖν; *Aristoph.*, Lysistr., 111, μηχανὴν εὕροιμ' ἐγώ; *et dans notre pièce*, v. 481, μηχανὰς εὑρήσομεν, *où* μηχανάς *est mis pour* φάρμακον, *qui se lit deux vers plus haut.*

Εὕρημα, *dans l'*Hippolyte, *comme* μῆχος, *dans l'*Andromaque, *sont donc susceptibles de la même interprétation et peuvent se rendre l'un et l'autre par* ἴαμα, *comme le veut le scholiaste.*

---

732. ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν,
ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς ἐν [˘] ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

Ce passage est altéré. Le second vers est inintelligible; en outre il manque une syllabe brève au troisième vers, comme l'indique le chant antistrophique.

Mais le sens est clair : « Puissé-je descendre dans les profondeurs de la terre, ou m'élever au plus haut des airs pour échapper au spectacle de ces misères! » C'est là chez Euripide une pensée familière, et presque un lieu commun, qui revient régulièrement dans toutes les situations critiques. (Cf. *Hipp.*, 1290; *Phœn.*, 504; *Med.*, 1296; *Androm.*, 862; *Ion*, 1237; *Herc. Fur.*, 1158, etc.).

Sur ce point tout le monde est d'accord. Mais la vraie leçon reste encore à trouver. On a eu recours jusqu'ici à des procédés violents, dont le moindre consiste à intervertir arbitrairement l'ordre des mots, en les mutilant de manière à obtenir la quantité prosodique. Ainsi

Hartung : πτερόεσσαν ὄρνιν εἴθε
θεὸς ἔν με ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

M. Weil (1re édit.) : πτερόεσσαν εἴτε μ' ὄρνιν
θεὸς εἰνὶ ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

van Herwerden : χθονός, ἢ πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς ἔν με ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

Barthold : ἐνί με πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς εἴθε ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

J'ai à proposer une conjecture beaucoup plus simple :

ἴσα καὶ πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς εἴτε ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

Ἴσα καί (*pareillement à*) est une locution adverbiale, qui se lit, entre autres, *Electr.*, 994, σεβίζω σ' ἴσα καὶ μάκαρας, et dans

Sophocle, *OEd. R.*, 1187, ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ.

Le copiste, ayant lu ἵνα pour ἴσα, aura remplacé καὶ par la glose interlinéaire με : ἴσα καὶ ^{με} πτεροῦσσαν ὄρνιν; et, ne sachant que faire de εἴτε (*aut*), qui n'avait plus de sens, il aura mis ἐν, au hasard, sans se soucier autrement de la mesure.

N. C. « *Il est difficile, dit M. Roersch, de sous-entendre le complément* μέ. *La phrase signifierait :* de la même façon puisse un dieu placer un oiseau ailé dans les troupes volantes. » *Ceci, je le conteste formellement.* Ἴσα καί *est une locution adverbiale qui doit se rendre par* pareillement à. *M. Roersch traduit comme s'il y avait* καὶ ἴσα *ou* ἴσα τε. Ἴσα καὶ πτεροῦσσαν ὄρνιν *ne peut signifier autre chose que :* pareillement à l'oiseau ailé. *Quant à* μέ, *impliqué dans* γενοίμαν, *il est sous-entendu devant* ἴσα, *de même qu'au vers* 549, αὐτήν *est sous-entendu devant* δρομάδα Δαναΐδα. *Il m'eût été facile de lire :* ποταναῖς μ' ἀγέλαις θείη ; *mais il faut s'en tenir autant que possible aux Mss., et je ne crois pas que* μέ *soit indispensable.*

M. Roersch ajoute que la place de εἴτε *comme conjonction est insolite. En prose, sans doute, ou dans le dialogue scénique, mais non dans un chœur. Pareilles inversions sont de l'essence même de la poésie lyrique.*

Puisque j'ai l'occasion de revenir sur ce passage, j'en profite pour glisser ici une autre conjecture, celle à laquelle je m'étais arrêté d'abord, et que j'ai peut-être eu tort d'écarter. Je lisais, me bornant à ajouter un τ *en tête du second vers :*

ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν,
τινά με πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς εἴτε ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

Le mot ἵνα, *qui est inadmissible, se trouvait ainsi remplacé par un vocable dont Euripide use volontiers dans les cas analogues* (Hipp., 828, ὄρνις γὰρ ὥς τις; Herc. Fur., 1039, ὥς τις ὄρνις; Electr., 151, οἷα δέ τις κύκνος ἀχέτας, et passim). *Ce qui m'avait*

décidé à rejeter cette conjecture, c'est la place insolite de l'enclitique τινά. *Depuis lors il m'est venu un scrupule.*

Je crois qu'on peut affirmer, plus explicitement que ne le font les grammairiens, que τὶς, *adjectif indéfini, ne se place jamais en tête d'une phrase. Mais la chose est moins sûre, quand il ne s'agit que d'une apposition, d'une incidente, d'un simple membre de phrase. On cite dans Homère,* Il., I, 62, ἀλλ' ἄγε δή τινα μάντιν ἐρείομεν; *dans Sophocle,* Ant., 157, Κρέων χωρεῖ τινὰ δὴ μῆτιν ἐρέσσων; *dans Théocrite,* Id., I, 32, ἔντοσθεν δὲ γυνά τι θεῶν δαίδαλμα τέτυκται; *et Wüstemann, sur ce dernier passage, dit que Meineke, dans son* Théocrite *(que je ne possède pas), a recueilli divers autres exemples. J'avoue pourtant que j'ai cherché en vain un cas bien caractérisé de cette tournure chez les tragiques; car dans le passage cité de Sophocle on a proposé de substituer* τίς *interrogatif :* τίνα δὴ μῆτιν ἐρέσσων.

D'autre part, dans le cas spécial qui nous occupe, on peut dire en faveur de la correction proposée que τινά *perd en partie son caractère d'enclitique, puisqu'il est suivi d'une autre enclitique,* μέ, *dont il prend l'accent.*

Quoi qu'il en soit, la conjecture paraît séduisante, et j'hésite aujourd'hui à la condamner.

---

735. ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον
κῦμα τᾶς 'Αδριηνᾶς
ἀκτᾶς 'Ηριδανοῦ θ' ὕδωρ.

Une des dernières livraisons de la *Revue de l'instruction publique en Belgique* (t. XXIV, pp. 328 et ss.) contient une note de M. L. Roersch au sujet de ce passage. M. Roersch n'admet pas qu'Euripide ait placé l'embouchure de l'Eridan dans l'Adriatique; sa principale objection, il la tire du passage suivant d'Hérodote (III, 115) : « Je n'accepte pas qu'il y ait un fleuve qui se jetterait dans la mer du Nord et d'où l'on dit que vient l'ambre. Le mot d'Eridanos prouve que ce n'est pas un nom barbare, mais un nom grec forgé par quelque poète; puis je

n'ai trouvé personne qui eût vu ce fleuve, malgré tous mes efforts pour avoir des informations sur la nature de ces confins de l'Europe. » Comme il résulte de ce passage que l'Eridan dont parlaient les poètes se jetait dans l'Océan et non dans l'Adriatique, M. Roersch propose de lire :

κῦμα τᾶς βορέαο
ἀκτᾶς 'Ηριδανοῦ θ' ὕδωρ.

Suivant moi, cette correction n'est pas admissible. Le vers d'Euripide est d'une authenticité indiscutable, car il nous est garanti par un texte formel de Pline : « *Nam quod Æschylus in Iberia, hoc est, in Hispania, Eridanum esse dixit, eumque appellari Rhodanum* : Euripides rursus, et Apollonius in Adriatico littore confluere Rhodanum et Padum : *faciliorem veniam facit ignorati succini, in tanta ignorantia orbis* [1]. »

Pline dit vrai. Eschyle et Euripide ne se piquaient pas d'être des géographes. Ils ignoraient notamment la provenance du succin. Cette substance, chacun le sait aujourd'hui, se recueillait dans la Baltique, d'où on la transportait directement chez les Vénètes, sur la côte de l'Adriatique. Les Grecs, eux, la faisaient provenir d'un fleuve qu'ils appelaient l'Eridan. Ils racontaient que Phaéthon étant tombé foudroyé dans ce fleuve, ses sœurs avaient été changées en peupliers et leurs larmes solidifiées constituaient l'ambre.

Sans doute tout cela n'était pas article de foi. L'on conçoit fort bien qu'Hérodote, en historien consciencieux qu'il était, ait fait ses réserves au sujet du fleuve mystérieux. Mais Eschyle et Euripide, qui n'avaient pas étudié la géographie dans Hérodote, n'avaient aucune raison pour contester la légende. De plus, comme il fallait bien que l'Eridan eût son lit quelque part, ils le placèrent chez les Vénètes, c'est-à-dire dans le pays même d'où les Grecs tiraient l'ambre. Et de fait l'ambre devait

[1] *Hist. Nat.*, XXXVII, c. 11. — Le témoignage de Pline, en ce qui concerne Eschyle, est confirmé par Apulée le grammairien : « *Eridanus fluvius... Italiæ, qui et Padus : item Hiberiæ, auctoribus Æschylo, Pausania, Euphorione minore.* » (De Orthographia, edit ab Ang. Maio, p. 135.)

y être très abondant, puisque Pline nous certifie que de son temps encore les paysannes transpadanes le portaient en colliers (XXXVII, c. 11).

Voilà donc, dès le Ve siècle, deux opinions en présence. Il s'ensuivra que d'une part les purs géographes, Strabon, Pausanias, s'en tenant à Hérodote, nieront l'existence de l'Eridan, ou le feront couler dans l'extrême Nord. D'autre part, la tradition accréditée par Eschyle et Euripide fera rapidement son chemin et deviendra de plus en plus précise.

Euripide a-t-il connu le Pô? Ce n'est guère probable. Mais après lui on ne manqua pas d'assimiler le Pô à l'Eridan, pour la raison fort simple qu'il n'existe dans ces parages d'autre grand fleuve que le Pô. Déjà Apollonius de Rhodes [1], dans le voyage fantastique qu'il prête aux Argonautes, les fait passer devant les bouches de l'Eridan, lequel est pour lui positivement le Pô. Dès lors l'assimilation est complète et les écrivains postérieurs n'auront plus qu'à le constater. Voilà comme quoi le judicieux Polybe, parlant du Pô, s'exprime de la sorte : Ὁ δὲ Πάδος, ὑπὸ δὲ τῶν ποιητῶν Ἠριδανὸς θρυλούμενος (II, 16, 6). Après lui, Diodore de Sicile rapporte également la fable de Phaéthon précipité dans le Pô « autrement appelé Eridan » (V, 23) ; mais il ajoute que « le temps a démontré que ceux qui ont forgé cette fable étaient dans l'erreur, puisque le succin se recueille dans le Nord, d'où les habitants l'envoient dans les contrées du Midi. »

[1] La pièce d'Eschyle, *les Héliades*, à laquelle Pline fait allusion, est perdue. Mais le hasard nous en a conservé le fragment suivant :

Ἀδριηναί τε γυναῖκες
τρόπον ἕξουσι γόων.

(Grammat. in Bekkeri *Anecdotis*, p. 346, 9.)

On peut conclure de ce fragment qu'Eschyle se faisait de l'Ibérie une idée fort vague : sans doute il confondait le Rhône avec le Pô, mais à coup sûr il faisait couler l'Eridan dans l'Adriatique.

Quoi qu'il en soit, ces Ἀδριηναὶ γυναῖκες constituent une preuve de plus, ce me semble, en faveur de l' Ἀδριηνᾶς ἀκτᾶς d'Euripide.

Il me serait facile de poursuivre ces citations. Je me bornerai à rappeler que Lucien a écrit tout exprès une pièce satirique, intitulée *l'Ambre et les Cygnes*, pour confondre ceux qui prétendaient que les peupliers du Pô distillent le succin. C'était assez l'habitude de Lucien d'enfoncer des portes ouvertes.

Une observation encore avant de finir. Dans Euripide, le chœur souhaite d'être transformé en oiseau, pour se dérober aux horreurs qui se déroulent sous ses yeux. Il voudrait se transporter, — non pas *aux extrémités*, comme le pense M. Roersch, — mais *à l'extrémité* du monde. C'est à l'Occident, vers les îles Hespérides, — πόρσω γαίας Ἑλλανίας ἀστέρας ἑσπέρους, est-il dit dans l'*Ion*, v. 797, — qu'il dirigerait son vol. Mais avant d'y arriver, il planerait au-dessus des flots de l'Adriatique et des eaux de l'Eridan. Qu'on relise attentivement le passage, on verra que c'est bien là ce que veut dire Euripide. Pline lui-même avouerait que pour un poète si ignorant en géographie, ce n'était pas trop mal raisonner.

ἔνθα πορφύρεον σταλάσσουσ'
εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαιναι
κόραι Φαέθοντος οἴκτῳ δακρύων
τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγάς.

Ces vers font allusion au mythe des Héliades, changées en peupliers. *Les vierges*, κόραι, est une expression poétique, pour désigner les peupliers, αἴγειροι[1] (le mot en grec est du féminin).

[1] Comme dans le fragment d'Eubulus, cité par Athénée (XIII, p. 568*f*), où le comique athénien parodie notre passage. Le poète blâme ceux qui se livrent à des amours furtives. Que ne vont-ils dans certains lieux, où l'on trouve des nymphes complaisantes rangées en file :

οἵας
Ἠριδανὸς ἁγνοῖς ὕδασι κηπεύει κόρας.

La parodie porte en même temps sur le v. 78 de notre pièce : ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις.

C'est comme si le poète avait dit : « Les bords de l'Eridan, où depuis la mort de Phaéthon les peupliers distillent dans les flots pourprés de leur père l'ambre de leurs larmes. » Le texte dit *de leur père*, parce que, depuis leur métamorphose en peupliers, les Héliades, filles du Soleil, sont devenues filles de l'Eridan, qui les nourrit. L'image est à la fois d'une grâce et d'une justesse parfaites.

Néanmoins il s'est trouvé en Allemagne un savant que ces beaux vers ont choqué. Suivant M. Barthold, le mot πατρός est une invention des copistes, qu'il faut bannir du texte (ce qui entraîne également la suppression de μελάθρων dans l'antistrophe). Cela fait l'objet d'un mémoire inséré dans le *Philologus* (36, 166), mémoire que nous pouvons résumer en un mot : M. Barthold ne veut pas admettre que l'Eridan soit le père des peupliers qui croissent sur ses bords.

οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφῇ τε λεύσσων· οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων.

Οὐδὲ ταῦτα γὰρ, telle est la leçon de tous les manuscrits, laquelle est confirmée par le *Christus patiens*, v. 523. Le sens de ces mots est fort clair. Néanmoins, de tous les éditeurs, commentateurs ou interprètes d'Euripide, Racine le fils est le seul qui les ait rendus exactement : « Je ne connais les plaisirs de l'amour que par des récits ou des tableaux, *encore* suis-je trop pur pour arrêter mes yeux sur de telles peintures [1]. »

Faute d'avoir compris la signification vraie de la locution οὐδὲ γάρ, les éditeurs ont eu recours aux conjectures les plus

[1] *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. VIII, p. 308.

arbitraires; toutes les particules de la langue ont été mises à contribution :

VALCKENAER :	οὐδὲ ταῦτα καὶ σκοπεῖν
BRUNCK :	οὐδὲ ταῦτα μὲν σκοπεῖν
BOISSONADE :	οὐδὲ ταῦτά γε σκοπεῖν
HARTUNG :	οὐδὲ ταῦτ' ἐγὼ σκοπεῖν
KIRCHHOFF :	κοὐδὲ ταῦτ' ἄγαν σκοπεῖν
WEIL (1re édit.) :	λεύσσων σπάνιον · οὐδὲ γὰρ σκοπεῖν
BARTHOLD :	οὐδὲ ταῦτ' ἐπισκοπεῖν
ou :	οὐδὲ ταῦτ' ἄρ' εὖ σκοπεῖν.

Il n'y a pas un iota à changer. Nous l'avons déjà dit, mais il importe de le répéter : la préposition γάρ, que l'on s'obstine à traduire toujours par *car*, est très souvent confirmative et équivaut à *oui*, à *même* [1]. C'est notamment le sens qu'elle a d'ordinaire lorsqu'elle est jointe à οὐδέ. Οὐδὲ γάρ doit se rendre ici, non pas par *neque enim*, ce qui donnerait un sens absurde, mais par *neque etiam, ne quidem*, en français : *et même, et encore*, avec une proposition négative. Il est étrange que les glossaires ne le disent pas, mais tel est bien le sens de cette locution, ce qu'il me sera aisé de prouver par quantité d'exemples. On m'excusera d'insister, car j'ai constaté que presque toujours cette tournure a donné lieu à des contre-sens.

[1] Les exemples sont si nombreux, qu'on n'a que l'embarras du choix. J'en ai cité un à propos du v. 640. En voici un autre qui rentre directement dans mon cadre. Thésée, entrant en scène, interroge le chœur (vv. 790-91) : « Quel est ce bruit que j'entends dans le palais? Les cris des serviteurs ont frappé mon oreille. » M. Barthold supprime le second de ces deux vers, faute d'avoir compris ce qui suit :

οὐ γάρ τί μ' ὡς θεωρὸν ἀξιοῖ δόμος
πύλας ἀνοίξας εὐφρόνως προσεννέπειν.

Qu'on traduise γάρ par *oui*, et l'on verra que le v. 791 est indispensable.

1° Nous l'avons déjà rencontrée dans l'*Hippolyte* même, v. 468 :

οὐδὲ στέγην γὰρ ᾗς κατηρεφεῖς δόμοι...

« il ne faut pas même que le toit de ta maison connaisse tous tes secrets. »

2° Dans l'*Electre* d'Euripide (v. 386 et ss.), Oreste développe ce thème, qu'il faut juger les hommes, non sur de vaines apparences, mais d'après leur conduite et leur caractère : « Ce sont les hommes vraiment nobles qui gouvernent avec honneur les États et les familles ;

αἱ δὲ σάρκες αἱ κεναὶ φρενῶν
ἀγάλματ' ἀγορᾶς εἰσιν. Οὐδὲ γὰρ δόρυ
μᾶλλον βραχίων σθεναρὸς ἀσθενοῦς μένει·
ἐν τῇ φύσει δὲ τοῦτο κἀν εὐψυχίᾳ,

« des corps robustes, vides de sens, sont bons pour décorer la place publique; même (*et non pas* car) dans le combat un bras vigoureux n'est pas plus ferme qu'un bras plus faible; c'est le caractère et le courage qui décident. »

3° Dans l'*Ion* (v. 1315), Ion, qui veut tuer Créuse réfugiée sur l'autel d'Apollon, déplore que les lois données aux hommes par les dieux ne soient pas plus justes et plus sages :

τοὺς μὲν γὰρ ἀδίκους βωμὸν οὐχ ἵζειν ἐχρῆν,
ἀλλ' ἐξελαύνειν · οὐδὲ γὰρ ψαύειν καλὸν
θεῶν πονηρὰν χεῖρα...

« car les coupables ne devraient pas s'asseoir sur l'autel, on devrait les en repousser; et même il n'est pas convenable qu'une main criminelle touche ce qui est consacré aux dieux. » En d'autres termes : loin de les laisser s'asseoir sur l'autel, il ne faudrait pas même leur permettre de toucher aux choses sacrées.

4° Dans l'*Electre* de Sophocle, Electre se plaint du sort qui

la condamne à languir dans l'affliction et à gémir sans cesse, et elle ajoute (v. 285) :

οὐδὲ γὰρ κλαῦσαι πάρα
τοσόνδ' ὅσον μοι θυμὸς ἡδονὴν φέρει,

« et encore ne m'est-il pas permis de donner un libre cours à ma douleur. »

5° Dans l'*OEdipe Roi*, OEdipe lance des imprécations contre le meurtrier de Laïus, que l'oracle de Delphes lui enjoint de punir, et il poursuit (v. 249) :

οὐδ' εἰ γὰρ ἦν τὸ πρᾶγμα μὴ θεήλατον,
ἀκάθαρτον ὑμᾶς εἰκὸς ἦν οὕτως ἐᾶν,

« et même si le dieu n'avait pas parlé, il ne convenait pas de laisser le crime impuni. »

6° De même en prose. Dans Thucydide (IV, c. 78), Brasidas déclare aux Thessaliens : νῦν τε ἀκόντων ἐκείνων οὐκ ἂν προελθεῖν (οὐδὲ γὰρ ἂν δύνασθαι) οὐ μέντοι ἀξιοῦν γε εἴργεσθαι, **« qu'il ne passerait pas avant contre leur gré (et même la chose ne serait pas possible), que cependant il n'estimait pas devoir être arrêté. »**

N. C. ***M. Roersch n'accepte pas cette explication. Suivant lui,*** γάρ ***est bien l'équivalent du français*** **car** ; ***si tous les interprètes se sont trompés sur ce passage, c'est qu'ils n'ont pas vu que*** οὐδὲ γάρ ***rend raison de*** οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε, ***et non pas de*** γραφῇ λεύσσων. ***M. Roersch ajoute : « La signification de*** **même** ***se trouve dans*** οὐδέ ***et non dans*** γάρ. **»** ***Je ne veux pas entrer dans la discussion de ce dernier point*** (οὐκ — οὐδέ ***signifiant, non pas*** **non — neque,** ***mais*** **non — ne quidem,** ***ce qui rendrait*** γάρ ***inutile***) ; ***mais, adoptant l'explication de M. Roersch, je traduis : « Je ne connais la pratique de l'amour que par ouï-dire et pour en avoir vu des peintures,*** **car** ***celles-ci je ne suis pas même empressé de les regarder ; » ou bien, en réduisant ce raisonnement à sa forme la plus simple : « Je ne connais l'amour que par des peintures, et en effet je suis peu tenté de les regarder. » On conçoit que les éditeurs d'Euripide aient reculé devant une pareille interprétation. Il me semble que M. Roersch se donne bien du mal pour ne pas***

acquiescer à une explication fort claire, et qui, je le crois, est à l'abri de toute objection.

Aux exemples cités ci-dessus je pourrais en ajouter quantité d'autres, que j'ai recueillis depuis. En voici encore un, qui est piquant. Je l'emprunte à la Lysistrata *d'Aristophane* (v. 130). *On connaît le sujet de la pièce. Les femmes d'Athènes, à l'instigation de Lysistrata, ont ourdi une conspiration pour faire cesser la guerre. Parmi les plus ardentes se montre Calonice, qui, elle, est prête à tous les sacrifices, fallût-il « se partager en deux comme une barbue, et donner la moitié de sa personne. » Profitant de ces belles dispositions, Lysistrata communique son plan aux conjurées : le moyen de forcer les hommes à la paix, c'est de garder une continence absolue. Vives protestations de la part des femmes : « Quant à moi, s'écrie l'une d'elles, je ne saurais le promettre ; que la guerre continue ! » Sur quoi Calonice, si résolue tout-à-l'heure :*

μὰ Δί' οὐδ' ἐγὼ γάρ, ἀλλ' ὁ πόλεμος ἑρπέτω.

Ce que signifie ce vers, on vient de le voir : « Par Jupiter, pas même moi ; *que la guerre continue ! »*

Comme il fallait s'y attendre, ce passage a été mal compris (non edepol ego ; — et moi non plus). *Brunck n'hésite pas à le déclarer corrompu, et propose de lire :* οὐδ' ἔγωγ' ἄρ'.

Encore une fois, il n'y a rien à changer. Le texte est clair, et l'exclamation de Calonice fort bien amenée. La réponse de Lysistrata ne se fait pas attendre : « C'est toi qui dis cela, belle barbue, etc. »

Si, comme je l'ai montré, la locution οὐδὲ γάρ *a dérouté bien des éditeurs, je n'ai garde de prétendre qu'on s'y soit toujours trompé. Ainsi, dans Hérodote,* III, 22 : οὐδὲ γὰρ ἂν τοσαῦτα δύνασθαι ζώειν σφέας, *est parfaitement rendu par Schweighæuser :* qui ne tot quidem annos vivere possent. *Ainsi aussi Ellendt, dans son beau lexique de Sophocle, dit en propres termes : «* οὐδὲ γάρ neque etiam *vel* ne quidem *significatur, » et me fournit deux autres exemples,* Elect., 770, *et* OEd. Col., 1702. *J'espère que la note qu'on vient de lire aura démontré le bien fondé de cette assertion.*

ἀλλ' ὡς τυραννεῖν ἡδὺ τοῖσι σώφροσιν;
ἥκιστά γ', εἰ μὴ τὰς φρένας διέφθορε
θνητῶν ὅσοισιν ἁνδάνει μοναρχία.

Littéralement : « Diras-tu que régner est doux pour les sages? Nullement, à moins que la monarchie n'ait perverti le cœur des mortels à qui elle plaît. » Ou cela ne veut rien dire, ou cela signifie que la monarchie n'a de charmes pour les esprits sages que lorsqu'ils ont cessé d'être sages [1].

Il serait trop long d'énumérer tous les changements que l'on a fait subir au texte pour en tirer un sens plausible. Quant à moi, je suis convaincu que le remède consiste simplement à retrancher le vers 1014.

Pour se défendre du crime qu'on lui impute, Hippolyte vient d'avouer sans ambages qu'il se compte au nombre des sages. Puis, allant au-devant des objections de son père : « Diras-tu que régner a des charmes pour les sages d'entre les mortels, à qui le régime monarchique est cher? » Au lieu d'insister sur cet argument et de le réfuter, Hippolyte se dérobe : « Pour moi, dit-il, je n'envie le premier rang que dans les jeux de la Grèce; dans la cité, content du second, je ne désire que de vivre paisible avec de vertueux amis. » De protestation contre le pouvoir absolu, il n'y a pas l'ombre : d'abord parce que Hippolyte n'oublie pas que c'est à un monarque qu'il s'adresse; ensuite et surtout parce qu'il trahirait les plus chères aspirations du poète qui parle par sa bouche. Je dirai plus. Si Hippolyte soulève cette objection, au fond peu sérieuse, c'est, soyons-en sûrs, pour fournir à Euripide l'occasion d'affirmer ses sympathies politiques et de faire la leçon au public athénien. Il suffit, pour être édifié à cet égard, de rapprocher de cette profession de foi une longue tirade, tout aussi peu justi-

[1] Pensée que M. Philarète Chasles trouve digne de Montesquieu, de La Rochefoucauld ou de Tacite (*Études sur l'Antiquité*, Paris, 1847, p. 250). Il est vrai qu'il la travestit de la sorte : « Le pouvoir ne plaît qu'à ceux que le pouvoir a corrompus. » Toujours le procédé que nous avons déjà signalé chez M. Villemain. Moyennant une entorse donnée au texte, on fait dire au poète ce qu'on veut; puis on s'extasie devant l'idée ou l'expression qu'on lui a prêtée.

fiée, que chante le chœur dans *Andromaque* (vv. 464-485) en l'honneur du gouvernement monarchique.

Cette phrase : « la monarchie plaît aux sages » n'était pas du goût de tout le monde. On s'explique fort bien qu'un lecteur, froissé dans ses convictions républicaines, ait écrit en marge de son exemplaire : « Pas du tout, à moins que ce régime ne leur ait perverti l'esprit, » ἥκιστα, εἰ μὴ τὰς φρένας διέφθορε μοναρχία. Ce serait, suivant nous, cette boutade qui, introduite — malicieusement peut-être — dans le texte, aurait produit l'amphigouri que l'on sait.

εἰ δ' ἥδε δειμαίνουσ' ἀπώλεσεν βίον
οὐκ οἶδ' · ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις πέρα λέγειν.
ἐσωφρόνησε δ' οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν,
ἡμεῖς δ' ἔχοντες οὐ καλῶς ἐχρώμεθα.

On explique ces deux derniers vers, en jouant sur le double sens de σωφρονεῖν (*être chaste* et *être prudent*) : « Elle a été avisée, ne pouvant être chaste, et moi qui suis chaste, je n'en ai point tiré d'avantage [1]. » Mais, en admettant (ce que je conteste) que le reste de la phrase soit exactement traduit, il resterait à expliquer comment le spectateur athénien parvenait à comprendre un jeu de mots si compliqué.

Nauck montre à merveille que cette interprétation ne vaut rien ; mais il a tort, je crois, de rejeter ces deux vers, sous prétexte qu'ils ne sont susceptibles d'aucune correction. Je proposerais de lire :

ἐσωφρόνησε δ' οὐχ ἑκοῦσα, σώφρονες
ἡμεῖς δ' ἑκόντες οὐ καλῶς ἐχρώμεθα.

[1] Ou, si l'on préfère la traduction de M. Philarète Chasles : « En n'étant pas sage (*par son amour*) elle a été sage (*en m'accusant*); et moi qui ai été sage (*par ma chasteté*), je n'ai pas été sage (*en me laissant accuser*). » Le célèbre critique est bien indulgent, — et bien subtil lui-même, ajouterai-je, — en ne voyant là qu'un simple *jeu de mots que pouvait pardonner la subtilité grecque et qui devait irriter la colère de Thésée.* (Études sur l'Antiquité, p. 231.)

La confusion des deux mots ἑκοῦσα et ἔχουσα s'explique. Le *Thesaurus* en cite d'autres exemples (Xenoph., *Hist. gr.*, 3, 5, 15; Anton. Lib., c. 25, p. 166; Maneth., 2, 297 [1].) Un des Mss. de Paris, cité par Musgrave, donne précisément ἑκοῦσα en variante. La leçon vicieuse ἔχουσα aura entraîné le changement de σώφρονες en σωφρονεῖν.

Σώφρονες ἡμεῖς δ' ἑκόντες ne prête à aucune objection. Platon écrit de même : κακὸς ἑκὼν οὐδείς (*Tim.*, 86 D). La particule δέ après ἡμεῖς est à sa place, car c'est sur ἡμεῖς que porte l'antithèse.

Hippolyte ne trahit point son serment. Sans accuser positivement Phèdre, il fait entendre qu'il y a dans sa conduite un mystère qui n'est pas éclairci. La phrase est obscure, mais pour Thésée seulement; le chœur et le public la comprennent sans peine : « Quant à Phèdre, si la crainte [2] l'a portée à s'ôter la vie, c'est ce que j'ignore; il ne m'est pas permis d'en dire davantage. Elle a été sage sans le vouloir; moi qui l'ai été volontairement, je n'ai pas lieu de m'en applaudir. »

Je ne sais si je m'abuse, mais cette antithèse servant de conclusion au discours d'Hippolyte, me paraît bien dans le goût d'Euripide.

[1] Ajoutez *Iphig. Aul.*, 367, ἑκόντες, correction de Canter, pour ἔχοντες; Sophocle, *Ajax*, 455 (voir le scholiaste); Hermesianacti *Eleg.*, 25, ἑκάνθ', correction de Dalechamp, pour ἔχων.

[2] Je lis εἰ δ' ἥδε δειμαίνουσ', avec tous les manuscrits; τί δ', qu'on trouve dans les éditions récentes, est une correction malheureuse de Nauck. *Quid metuens ista*, n'aurait pas de sens dans la bouche d'Hippolyte, lequel ne sait que trop bien ce que Phèdre avait à redouter. Avec εἰ δέ, au contraire, le sens est parfait. Hippolyte ignore en effet si la crainte a porté Phèdre à se suicider; et de fait la crainte n'y était pour rien. Le vrai mobile, on l'a vu, c'est la honte, le dépit et aussi le désir de se venger.

RAPPORTS.

—

Rapport de M. Roersch.

Je me rallie aux conclusions de M. Wagener et m'associe aux éloges bien mérités qu'il a faits du mémoire qui nous est soumis. Beaucoup d'observations de l'auteur et plus d'une de ses conjectures m'ont paru excellentes; j'approuve notamment ses remarques sur les vers 42, 76, 141, 357, 365, 378, 383, 406, 495, 500, 503, 525, 635, 640, 740, 1015. Sur d'autres notes nous croyons devoir faire quelques réserves.

V. 33. La correction οὐ νόμιζεν pour ὠνόμαζεν semble peu probable. Pour que le vers ainsi reconstitué eût le sens que lui attribue M. Willems, il faudrait démontrer que θεά peut se dire ici pour νεὼς θεᾶς et que τὸ λοιπὸν ἱδρῦσθαι Ἱππολύτῳ ἔπι, « avoir fondé dorénavant en l'honneur ou sous le nom d'Hippolyte, » équivaut à « transmettrait à l'avenir le nom d'Hippolyte. » Le temple ne devant pas porter ce nom au moment de sa construction, la phrase grecque réclamerait un futur au lieu d'un parfait.

V. 78. Le mot λιβάς, « ruisseau, » que M. Willems substitue à Αἰδώς, ne convient guère comme sujet de κηπεύει, qui implique les soins d'un être personnel.

V. 149. Nous hésitons à admettre la correction χέρσονδε pour χέρσον τε. La déesse crétoise, dit le chœur, peut frapper Phèdre à Trézène; car elle court aussi à travers la mer, en franchissant les flots. Qu'ajouteraient les mots : *vers la terre ferme?*

V. 200. M. Wagener objecte avec raison que λάβετ' ἐς πήχεις signifie « prenez *dans* vos bras » et non « *sur* vos bras, » comme

le traduit M. Willems. « Sur vos bras » serait ἐπὶ πήχεις. Les exemples cités se rapportent à des personnes reçues dans les bras d'une autre ou à des objets pris dans la main.

V. 324. M. Willems considère ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι comme une tmèse pour ἐλλελείψομαι δὲ σοί. Au point de vue grammatical, rien ne s'oppose à cette interprétation. Krüger enseigne, en effet (§ 68, 48), que la tmèse est assez fréquente dans la poésie attique et Kühner dit même dans sa seconde édition (Hanovre, 1870) qu'elle se rencontre très souvent dans Euripide : *Bei Euripides ist die Tmesis sehr häufig* (§ 445, 7). Il était donc inutile de prouver la fréquence de la tmèse et l'on ne comprend pas la note de M. Willems : « Qui donc a soutenu le premier que l'emploi de la tmèse est assez rare chez les poètes attiques? Son opinion a fait fortune, car elle s'étale à l'état d'aphorisme dans toutes les grammaires grecques, entre autres dans Kühner. »

Quoi qu'il en soit, ἐλλελείψομαι δὲ σοὶ donnerait-il ici un sens convenable? Il est permis d'en douter. M. Willems traduit : « Je serai abandonnée par toi, c'est-à-dire je te perdrai. » Mais il faudrait au moins prouver que ἐλλείπειν τινά signifie « quitter, abandonner quelqu'un. »

V. 328. M. Willems ne voit aucune difficulté dans ce vers :

μεῖζον γὰρ ἢ σοῦ μὴ τυχεῖν τί μοι κακόν;

Il le traduit : « Est-il un malheur plus grand pour moi que de ne pas te posséder? » Tout serait en effet simple et clair s'il était bien démontré que σοῦ μὴ τυχεῖν équivaut à « ne plus te posséder, être privé de toi, » comme l'affirme l'auteur. Le passage d'*OEdipe Roi*, 1445, qu'il cite à l'appui de son opinion, ne semble pas tout à fait concluant, car rien n'empêche de traduire : « Croyez bien que la ville de mes pères ne m'obtiendra plus vivant. » Œdipe est décidé à partir et dit qu'il ne reviendra plus.

L'interprétation si ingénieuse que M. Willems a donnée des vers 467 à 469 nous sourit beaucoup et nous sommes très portés

à l'admettre. Mais nous ne savons s'il a rencontré la vraie leçon par sa conjecture οὐδὲ στέγην γὰρ ἧς κατηρεφεῖς δόμοι καλῶς ἀκριβῶσαι νιν pour καλῶς ἀκριβώσειαν. La conjonction γὰρ n'est pas bien à sa place dans cette proposition infinitive. On éviterait cette difficulté et l'on resterait plus près de la leçon des manuscrits en lisant οὐδὲ στέγη γὰρ ἧς κατηρεφεῖς δόμοι καλῶς ἀκριβώσει' ἄν.

Nous ne saurions approuver la correction proposée au vers 470. « Il n'y a pas de doute, dit M. Willems, le poète a écrit

εἰς δὲ τὴν τύχην
πεσοῦσ', ὅσην οὐ σῶς ἂν ἐκνεῦσαι, φρονεῖς,

littéralement : Tu penses être tombée dans l'infortune, au point de ne pouvoir plus t'en tirer saine et sauve. » Mais φρονεῖς πεσοῦσα signifierait « tu remarques, tu vois que tu es tombée, » et ne peut avoir le sens de « tu penses ou tu crois être tombée. » Φρονεῖν n'a pas en grec le sens de croire, et s'il l'avait, alors il ne se construirait pas avec le participe, mais avec l'infinitif, comme οἶμαι, νομίζω, δοκέω et les autres verbes répondant à l'idée de croire. Puis il aurait fallu, semble-t-il, ὅσην μὴ ἂν ἐκνεῦσαι et τύχην sans article.

V. 491. La conjecture ἀλλ' ἀπ' ἀνδρὸς pour ἀλλὰ τἀνδρός nous semble inutile. Pour donner au vers le sens que veut M. Willems, « il faut savoir d'Hippolyte son véritable sentiment à ton égard, » il n'est pas nécessaire de lire : ἀπ' ἀνδρὸς διίστεον. La leçon τἀνδρός, c'est-à-dire τοῦ ἀνδρὸς, signifie la même chose et présente l'avantage de l'article, dont il est difficile de se passer ici.

M. Willems traduit les vers 507 et 508 :

εἴ τοι δοκεῖ σοι, χρῆν μὲν οὔ σ' ἁμαρτάνειν·
εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι · δευτέρα γὰρ ἡ χάρις.

« Si c'est là ton avis, il ne fallait pas faillir ; sinon suis mon conseil. — *Sinon*, ajoute-t-il, c'est-à-dire si tu reconnais que tu as tort. »

Pour justifier cette traduction, il soutient que εἰ δ' οὖν après un premier εἰ exprimé ou sous-entendu est essentiellement négatif et cite à l'appui l'*Antigone* de Sophocle, v. 719; *OEdipe Roi*, 851; *Electre*, 577, et les *Heraclides*, 714. Ces passages signifient, *OEd. R.*, 851 : « mais si même il s'écartait en quelque point de son précédent récit; » *Electre*, 577 : « et si même il l'avait fait pour être utile à son frère; » *Heracl.*, 714 : « mais s'il lui arrive quelque malheur. » Dans le vers de l'*Antigone* εἰ δ' οὖν, φιλεῖ γὰρ τοῦτο μὴ ταύτῃ ῥέπειν, la négation est fournie par ce qui suit. Μὴ ταύτῃ ῥέπειν permet de suppléer εἰ δ' οὖν μὴ ταύτῃ ῥέπειν. S'il y avait φιλεῖ γὰρ τοῦτο ταύτῃ ῥέπειν, la proposition introduite par εἰ δ' οὖν serait affirmative.

M. Willems aurait pu donner au vers de l'*Hippolyte* le sens qu'il lui prête en suppléant : εἰ δ' οὖν δοκεῖ σοι πείθεσθαι. Barthold supplée : δοκεῖ ἁμαρτάνειν, « Wenn du aber doch zündigen willst. » Son contradicteur rend ces mots allemands comme s'il y avait *weil* au lieu de *wenn* : « mais *puisque* tu veux *continuer* à faillir » et le gourmande pour cette traduction.

Dans la note sur le vers 658 nous trouvons que Barthold propose de lire : οὐ μ' ἂν ἐπέσχον. Le philologue allemand rejette au contraire la leçon ἐπέσχον, parce que ἐπέχειν ne se trouve jamais dans Euripide avec le sens de ἀπέχεσθαι, et il se demande s'il ne faut pas lire ici : οὐ μ' ἂν ποτ' ἔσχον. Selon M. Willems, il n'y a rien à changer. « Ἔχειν, dit-il, dans le sens de ἀπέχεσθαι, s'abstenir, est excellent, » et il cite comme exemples Thucydide, I, 112; Eurip., *Iphig. Taur.*, 790, et Herod., VI, 39; mais dans aucun de ces passages ἔχειν ne signifie *s'abstenir*, mais bien *s'arrêter*; en d'autres mots, ἔχειν y a le sens de ἐπέχειν.

Après avoir réfuté les explications données jusqu'ici du v. 663 τῆς σῆς δὲ τόλμης εἴσομαι γεγευμένος et une conjecture de Barthold, M. Willems dit : « Cette diversité d'interprétation tient uniquement à ce qu'on a mis en oubli une règle de la syntaxe grecque : avec les verbes qui expriment une perception de l'esprit ou des sens, tels que *voir*, *entendre*, *savoir*, *se souvenir*, la proposition complétive se rend par le participe : γεγευμένος est mis ici pour ὅτι γέγευμαι. » Cependant Barthold

mis en cause a si peu oublié cette règle qu'il nous la rappelle expressément : « *Die von der Grammatik gebotene Erklärung scheint zu sein : Ich werde wissen, d. h. ich werde mir merken dass ich gekostet habe.* » Mais il n'admet pas cette interprétation, pour la raison qu'il est peu naturel de trouver ici εἴσομαι dans le sens de μεμνήσομαι. M. Willems prend εἴσομαι dans ce sens ; nous doutons qu'il soit dans le vrai : on dira bien à quelqu'un *sais-tu?* pour *te rappelles-tu?* mais il est plus difficile d'appliquer au souvenir un futur comme : *je saurai que j'ai goûté.*

V. 678. Voulant justifier sa conjecture πορὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίον, M. Willems cite des passages d'Aristophane et de Ménandre où l'on rencontre βίον πορίζειν, mais dans ces endroits βίος est mis pour βίοτος et a le sens de *victus.*

V. 715. La correction ἓν δ' ἐπιστρέφουσ' ἔγω nous semble admissible, quoique nous ne connaissions pas d'exemple d'ἐπιστρέφειν avec la signification figurée de *réfléchir.* Mais M. Willems défend à tort, je crois, εὕρημα δή τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω. Le passage des *Héraclides*, v. 534, est bien différent. Εὕρημα y signifie *trouvaille* et n'est pas déterminé par un complément ; ici nous avons εὕρημα τῆσδε συμφορᾶς et la scholie ἓν μόνον ἴαμα εὗρον prouve que le texte devait renfermer un mot avec le sens de *remède.*

V. 733. M. Willems croit rétablir le passage en lisant :

ἴσα καὶ πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς εἴτε ποταναῖς ἀγέλαις θείη.

Mais il est difficile de sous-entendre le complément μέ. La phrase signifierait : « de la même façon puisse un dieu placer un oiseau ailé dans les troupes volantes! » La place de εἴτε comme conjonction est aussi insolite.

V. 736. J'avais mis en doute la leçon 'Αδριηνᾶς ἀκτᾶς. M. Willems soutient que l'authenticité du texte est indiscutable parce qu'il est garanti par un passage de Pline. Cependant il a discuté lui-même, dans la note sur le vers 385, une

leçon qui a pour elle l'autorité de Plutarque, plus jeune que Pline de vingt-cinq ans. Nous pourrions donc lui répondre par ses propres paroles : « Cela prouve uniquement que l'interpolation que j'ai signalée existait déjà du temps de Pline. N'oublions pas que Pline a vécu près de cinq siècles après Euripide. Or c'est durant cet intervalle que le texte des tragiques a subi les plus graves altérations. » Mais le texte de Pline est-il bien si formel? *Nam quod Æschylus*, dit-il, *in Iberia, hoc est in Hispania, Eridanum esse dixit eumque appellari Rhodanum, Euripides rursus et Apollonius in Adriatico littore confluere Rhodanum et Padum, faciliorem veniam facit ignorati succini, in tanta ignorantia orbis*. Il est clair que ces paroles du naturaliste romain ne se rapportent pas à notre passage, car Euripide n'y fait pas confluer le Rhône et l'Eridan. C'est dans un autre endroit qu'il doit avoir parlé d'un semblable confluent et commis l'erreur géographique relevée par Pline; mais nous n'avons plus ce passage et il nous est donc impossible de vérifier si l'identification du Pô et de l'Eridan a été faite par Euripide ou si Pline a substitué le nom du Pô à celui de l'Eridan pour se conformer à l'usage de son temps.

La principale raison qui nous a fait douter de l'authenticité du texte reçu, c'est que dans les deux strophes le chœur exprime le désir d'être porté en dehors du monde réel vers les terres fabuleuses où l'imagination grecque avait placé tant de merveilles. Il nomme comme telles les bords de l'Eridan où les filles du Soleil répandent des larmes d'ambre et les champs fortunés des Hespérides. Il semble bien plus conforme au caractère du morceau de considérer l'Eridan comme un fleuve fabuleux aux limites du monde, que de lui assigner une place réelle relativement peu éloignée de la Grèce. Selon M. Willems, le seul but des aspirations du chœur est le pays des Hespérides, mais avant d'y arriver, il veut planer au-dessus des flots de l'Adriatique et des eaux de l'Eridan. Nous ne comprenons pas trop le besoin d'aller au fond de l'Adriatique pour se rendre dans l'Hespérie, ni la raison de nous décrire le pays traversé par le chœur dans son voyage. Cette description est autrement

justifiée si elle forme un parallèle avec celle de la strophe suivante et si l'on admet que le chœur veut être transporté ou bien à la limite septentrionale du monde ou à l'extrême Occident.

V. 1005. M. Willems a raison, je crois, de défendre la leçon οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν πρόθυμός εἰμι et d'approuver la traduction de L. Racine : « Je ne connais les plaisirs de l'amour que par des récits et des tableaux, encore suis-je trop pur pour arrêter mes yeux sur de telles peintures. » Mais l'erreur des interprètes ne me semble pas provenir d'une mauvaise explication de γὰρ. Ils se sont trompés pour ne pas avoir vu que οὐδὲ γὰρ rend raison de οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε et non pas de γραφῇ λεύσσων. Selon M. Willems, γὰρ n'aurait pas ici la valeur d'une conjonction, mais celle d'un adverbe, et équivaudrait à *oui*, à *même* : « γὰρ, dit-il, a notamment ce sens lorsqu'il est joint à οὐδέ. » Mais la signification de *même* se trouve dans οὐδέ et non dans γὰρ. Cette particule, dans notre passage comme dans tous ceux qu'a cités M. Willems, donne la raison de ce qui précède et équivaut à notre conjonction *car*.

Telles sont les objections que nous avons cru devoir faire à quelques-unes des notes du savant professeur de Bruxelles. Si nous avons trouvé dans son écrit quelque matière à critique, nous ne pourrions assez louer l'ensemble de son œuvre et nous le jugeons digne à tous égards de figurer dans le recueil des mémoires de l'Académie.

Rapport de M. Wagener.

Dans ce mémoire, qui comprend trente-huit pages in-folio, M. A. Willems, professeur à l'Université de Bruxelles, a examiné trente-cinq passages de l'*Hippolyte* d'Euripide. Il a essayé d'en corriger dix-sept au moyen de conjectures. Quant aux dix-huit autres, il s'est appliqué à démontrer que les corrections ou radiations proposées n'ont eu d'autre point de départ qu'une interprétation erronée.

La Classe ne s'attend évidemment pas à ce que nous entrions dans la discussion critique de ces trente-cinq passages.

Pour le faire, ce n'est pas un rapport, c'est un contre-mémoire qu'il faudrait lui présenter. Qu'il nous suffise de dire, d'une manière générale, que M. Willems s'est inspiré dans son travail des principes et des méthodes de la critique moderne, et quoique nous ne puissions pas être toujours d'accord avec lui, nous nous plaisons à reconnaître que son argumentation est constamment claire et solide, parfois même très ingénieuse.

On sait que l'*Hippolyte* d'Euripide a été souvent commenté. Plusieurs des meilleurs philologues de l'ancienne et de la nouvelle école y ont consacré leurs études. Il serait donc étonnant qu'on y rencontrât encore l'occasion de faire un grand nombre de ces corrections décisives qu'en langage du métier on appelle *conjecturae palmares*. Mais si la philologie classique n'est plus une terre inexplorée offrant la chance de faciles découvertes, elle n'est pas non plus une terre épuisée, et pendant plusieurs siècles encore il y aura moyen pour les esprits consciencieux d'y faire un travail amplement rémunérateur. D'ailleurs s'il n'y a peut-être plus énormément à découvrir au point de vue de la critique conjecturale, du moins en ce qui concerne les grands écrivains, la moisson peut encore y être relativement fructueuse pour ce qui regarde l'interprétation.

Quoi qu'il en soit, nous savons gré à M. Willems d'avoir présenté à la Classe un travail de philologie pure, se rappor-

tant à la Grèce, au moment où chez nous plusieurs esprits excellents voudraient bannir l'étude du grec de l'enseignement moyen, et par conséquent aussi de l'enseignement supérieur, et nous faire reculer, au point de vue de la littérature ancienne, jusqu'au delà de l'époque de la Renaissance.

Parmi les conjectures de M. Willems quelques-unes sont fort simples. Ainsi au vers 33 il propose de remplacer ὠνόμαζεν par οὐ νόμιζεν ; au v. 149 χέρσον τε par χέρσον δὲ ; au v. 200 εὐπήχεις par ἐς πήχεις ; au v. 385 αἰδῶς τε par αἰδοῦς τε ; au v. 407 ὡς par ὥστε ; au v. 491 ἀλλὰ τἀνδρὸς par ἀλλ' ἀπ' ἀνδρός ; au v. 525 ὁ κατ' ὀμμάτων par ὅς ἀπ' ὀμμάτων ; au v. 678 βίου par βίον et παρὸν par πορὸν ; au v. 715 ἓν δὲ προτρέπουσ' ἐγὼ par ἓν δ'ἐπιστρέφουσ' ἐγὼ ; enfin aux vv. 1034 et 1035 οὐχ ἔχουσα σωφρονεῖν par οὐχ ἑκοῦσα σώφρονες et ἔχοντες par ἑκόντες.

D'autres conjectures sont plus hardies. Ainsi M. Willems propose de remplacer au v. 76 ἀκήρατον par ἀνθεσφόρον ; au v. 78 Αἰδὼς δὲ par Λιβὰς δὲ ; au v. 470 σὺ πῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς par οὐ σῶς ἂν ἐκνεῦσαι φρονεῖς ; au v. 547 ζεύξασ' ἀπειρεσίαν δρομάδα ναΐδ' ὅπως τε par ζεύξασ' ἀπ' Ευρυτίων δρομάδα Δαναΐδ' ὅπως τε ; au v. 733

ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαις θείη,

par

ἴσα καὶ πτεροῦσσαν ὄρνιν
θεὸς εἴτε ποταναῖς κ. τ. λ.

M. Willems propose en outre la suppression des vers 383 et 384, ainsi que des vers 634-637 et du vers 1014.

Plus souvent il plaide le maintien de certains vers que d'autres éditeurs considèrent comme interpolés.

Abordons maintenant quelques détails.

Si ingénieuse que soit la correction proposée pour le vers 33, où M. Willems substitue les mots οὐ νόμιζεν à ὠνόμαζεν, nous ne sommes pas convaincu qu'il ait trouvé la vraie solution.

Mais nous lui donnons pleinement raison lorsqu'il prétend qu'il faut conserver le v. 42 tel que le donnent les manuscrits.

Au v. 78, le texte traditionnel représente la Pudeur Αἰδώς comme arrosant la prairie où Hippolyte est allé tresser les couronnes qu'il offre à Diane.

Tous les éditeurs, sauf un, estiment qu'Euripide n'a pas pu charger la Pudeur du rôle que lui attribue la vulgate. Les uns proposent Ἕως, un autre Ναϊάς, un autre encore Ἀάδων, M. Willems enfin, Λιβάς, un ruisseau. A l'appui de sa conjecture il cite un passage de Thomas Magister qui, en définissant le mot λειμών, prairie, dit que c'est un endroit humide et fleuri communément appelé λιβάδιον. On sait que dans les Mss. A et Λ sont constamment confondus. On comprendrait donc qu'un copiste ayant lu ΑΙΒΑΣ au lieu de ΛΙΒΑΣ, et ne comprenant pas ce mot, lui eût substitué ΑΙΔΩΣ. De toutes les conjectures proposées jusqu'ici c'est à coup sûr la plus simple. Est-ce la bonne? J'hésite.

Je dois ajouter qu'en tout cas l'objection faite par Musgrave et, après lui, par M. Willems à la conjecture Ἕως, à savoir qu'elle serait incompatible avec les mots ποταμίοισι δρόσοις, qu'on rencontre dans la suite du vers, — que cette objection, dis-je, ne me paraît pas fondée. Pourquoi la rosée ne pourrait-elle pas être considérée comme provoquée par les vapeurs d'eau qui s'élèvent des rivières?

Au vers 200 M. Willems, après Boissonade, trouve étrange que Phèdre dise à ses suivantes : λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, « prenez mes mains aux beaux bras, mes mains charmantes. »

L'épithète est singulière, en effet. Mais le remède indiqué par M. Willems est-il vraiment efficace? Il propose de remplacer εὐπήχεις par ἐς πήχεις, qu'il traduit par : prenez « mes mains sur vos bras; prêtez-moi l'appui de vos bras. »

La traduction exacte serait : prenez mes mains dans vos bras, — ce qui est bien étrange aussi.

M. Willems parle avec une grande confiance de l'interprétation, parfaitement claire d'après lui, qu'il a donnée du vers 324. Nous sommes très loin de partager cette confiance; nous

croyons, au contraire, que Barthold, que M. Willems traite en général avec assez de désinvolture, est, au fond, plus près de la pensée d'Euripide que son savant contradicteur.

Au v. 356, les mots ἀπαλλαχθήσομαι βίου θανοῦσα renferment une tautologie qui a paru choquante à plusieurs éditeurs. M. Willems nous paraît l'avoir suffisamment justifiée par des exemples empruntés à des auteurs grecs. D'ailleurs, ne pourrait-on pas dire même en français : Je me soustrairai par la mort aux douleurs de ma vie?

Nous croyons avec M. Willems qu'il n'y a rien à changer aux vers 365 et 377.

Nous sommes aussi d'accord avec lui lorsqu'il fait le procès aux vers 383 et 384, qu'il propose de biffer.

Quant à la conjecture qu'il met en avant, en dépit du témoignage de Plutarque, pour relier le v. 382 au v. 385, elle est certes fort ingénieuse. Nous n'oserions pourtant pas dire que, grâce au moyen indiqué par M. Willems, la leçon primitive soit retrouvée, car dans le texte, tel qu'il est reconstitué, les mots αἰδοῦς τε, au lieu de αἰδὼς τε, nous font l'effet d'une cheville.

Il nous est impossible de considérer comme exacte l'explication que donne M. Willems des vers 467 et suivants. Nous ne sommes pas même certain que le texte doive subir une modification quelconque.

Nous conservons également des doutes au sujet de la conjecture grâce à laquelle M. Willems corrige le v. 470; mais nous applaudissons à celle qu'il a imaginée pour rendre tolérable le v. 491 (ἀλλ' ἀπ' ανδρὸς au lieu de ἀλλὰ τἀνδρὸς).

Les observations sur les vers 495, 500, 503, 507 et 525 nous paraissent également fondées.

De toutes les conjectures proposées par M. Willems la plus ingénieuse nous semble être celle par laquelle il a essayé de corriger les vers 549 et 550. Adoptant un changement, fort ingénieux aussi, suggéré par Monk, mais répudié par les autres commentateurs (ἀπ' Εὐρυτίων pour ἀπειρεσίαν), et substituant δρομάδα Δαναΐδ' à δρομάδα ναΐδ', il nous a donné un texte satisfaisant sous tous les rapports. La conjecture que

nous venons d'indiquer est une de celles que nous rangerions volontiers dans la catégorie des *palmares*.

Par contre, nous ne pouvons approuver la manière dont M. Willems a corrigé les vers 677 et 678.

Pour ce qui est du v. 736, à propos duquel M. Willems combat une conjecture de notre honorable confrère M. Roersch, je laisse à celui-ci le soin d'examiner les arguments de son contradicteur, qui, je l'avoue, me paraissent ne pas manquer de force.

J'abandonne également à mes deux corapporteurs le soin d'examiner si la nouvelle interprétation de la formule οὐδὲ γάρ, proposée par M. Willems au sujet du v. 1005, est confirmée par les nombreux exemples qu'il cite à l'appui.

En ce qui concerne finalement le changement de οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν en οὐχ ἑκοῦσα σώφρονες et de ἔχοντες en ἑκόντες, j'avoue que je n'ai pas tous mes apaisements sur le bien-fondé de ces conjectures.

En résumé, j'ai l'honneur de proposer à la Classe d'ordonner l'impression du travail de M. Willems dans le Recueil in-8° des mémoires couronnés et autres.

La Classe adopte les conclusions des rapports précités, auxquelles a souscrit M. P. Willems, troisième commissaire.

LE TEMPS.

DISSERTATION PHILOSOPHIQUE,

PAR

G. TIBERGHIEN,

CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE.

(Présenté à la Classe des lettres, dans la séance du 4 juin 1883.)

LE TEMPS.

La métaphysique, si souvent condamnée depuis le commencement de ce siècle, n'est pas encore éteinte et ne s'éteindra pas de sitôt. La haute spéculation est un besoin de l'esprit humain. L'enfant déjà est métaphysicien, sans le savoir, dès qu'il soulève les questions du comment et du pourquoi des choses. L'homme ne serait pas un être raisonnable s'il ne pouvait élever sa pensée au-dessus du conflit des phénomènes; et ceux qui critiquent la métaphysique font comme les enfants, ils font de la métaphysique sans en avoir conscience.

Au lieu de discuter la possibilité de la métaphysique comme science, prenons un exemple. Prouvons le mouvement en marchant. Analysons une notion qui est familière à tous les esprits, qui est au fond de toutes les sciences, qui expose le comment de tous les phénomènes et dont la détermination appartient à la métaphysique. Je veux parler de la notion du temps.

Ce n'est pas là une thèse trop ambitieuse, ce semble; et cependant, si je parviens à définir clairement le temps, j'aurai écarté un grand nombre de difficultés qui obstruent la voie de la science, et répondu à plusieurs objections qu'on fait aujourd'hui contre la psychologie spiritualiste et contre la métaphysique.

Songez donc! Kant soutient que le temps et l'espace n'ont qu'une existence subjective, qu'ils sont des formes de notre esprit, non des choses extérieures [1], et Spencer prétend qu'ils n'ont aucune existence, ni subjective, ni objective, qu'ils sont absolument inconcevables, et il cherche à le démontrer, non par l'analyse du temps et de l'espace, mais par cette espèce de dialectique négative, qui a été mise à la mode en Grèce par les philosophes de l'école Éléatique et qui a été reproduite par quelques critiques modernes, entre autres par Hamilton, au sujet de l'absolu.

Si le temps et l'espace, dit Spencer, avaient une existence objective, ils seraient des entités ou des attributs d'entités; sinon, ils seraient des riens et n'existeraient pas. Or nous ne connaissons aucune entité dont ils soient les attributs, et nous ne pouvons pas non plus les considérer eux-mêmes comme des entités, car alors ils auraient à leur tour des attributs, et nous n'en connaissons aucun. On ne peut affirmer, par exemple, ni leur limitation, ni leur infinité. Car nous sommes également incapables de nous faire « une image mentale » de l'espace ou du temps sans bornes, et de nous imaginer des bornes au delà desquelles il n'y ait plus d'espace ni de temps.

Quant à dire que le temps et l'espace n'existent qu'en nous, c'est insensé, ajoute Spencer; car la conscience atteste qu'ils ne sont pas dans l'esprit, mais en dehors de l'esprit.

Le temps et l'espace sont donc « complètement incompréhensibles. » Ils sont les idées dernières de la science, dit l'auteur. Ils appartiennent à la ténébreuse région de « l'Inconnaissable. »

Telle est la conclusion de l'auteur des *Premiers principes* [2].

Faut-il, après cela, renoncer à toute conception du temps et de l'espace?

La conséquence serait bien rigoureuse et ne répugnerait pas

[1] KANT, *Kritik der reinen Vernunft.* Die transcendentale Aesthetik.

[2] HERBERT SPENCER, *Les premiers principes*, première partie, chap. III. Trad. Cazelles. Paris, 1871.

moins au bon sens qu'aux droits de la raison. Car enfin tout le monde parle du temps et de l'espace, et je ne vois pas trop comment on en pourrait parler sans les concevoir.

> Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,
> Ce qui se conçoit mal s'énonce obscurément;

mais, claire ou obscure, une conception est toujours une conception. Sans pensée, point de langage. Comment faire une dissertation sur des choses auxquelles on ne comprend absolument rien?

Essayons donc, et marchons pas à pas, en nous tenant en garde contre toute opinion préconçue.

Aussi bien Du Bois-Reymond n'a-t-il pas rangé le temps et l'espace parmi les sept énigmes du monde [1]?

Procédons d'abord par observation, afin de ne pas nous exposer à un nouveau reproche, mais reconnaissons que l'observation porte aussi bien sur les phénomènes de la conscience que sur les phénomènes de la nature.

Spencer autorise formellement l'observation intérieure, quoique le chef du Positivisme la proscrive.

I.

NOTION PSYCHOLOGIQUE DU TEMPS.

Les Scolastiques définissaient le temps par le mouvement. Ils connaissaient le rapport qui existe entre la vitesse d'un mobile et le temps qu'il met à parcourir l'espace. Aristote, leur maître, avait dit : Le temps est un nombre, le temps est la mesure du mouvement [2].

Mais cette définition tournait dans un cercle, car l'idée du

[1] *Deutsche Rundschau.* Die sieben Welträthsel, Rede von Du Bois-Reymond. Sept. 1881.

[2] Mensura motus secundum prius et posterius.

temps est plus simple que celle du mouvement. Elle impliquait, en outre, une grave difficulté, car le temps s'applique certainement à l'esprit aussi bien qu'à la matière, tandis que le mouvement ne s'affirme d'ordinaire que des corps qui passent d'un lieu dans un autre. Il fallait donc distinguer entre deux mouvements, celui de la pensée et celui de la matière, qui seul se produit dans l'espace. Les Thomistes n'ont pas reculé devant cette conséquence de leur définition et parlent à ce sujet d'un mouvement continu (*motus continuus*) et d'un mouvement discontinu (*motus discretus*) [1]. C'est ce qui a permis à notre savant collègue M. Delbœuf de donner une démonstration nouvelle de la liberté, en s'appuyant sur le mouvement discontinu imprimé à la matière par la volonté.

Laissons ce point pour le moment et arrivons aux temps modernes.

Les philosophes de l'École écossaise et les précurseurs de Victor Cousin en France ont analysé avec soin l'idée de *durée* et ont trouvé l'origine de cette notion dans la mémoire. Royer-Collard, dans les *Fragments* qui nous ont été conservés par Th. Jouffroy, a particulièrement insisté sur les caractères psychologiques de la durée [2]. Notre intimité, en effet, s'étend à la fois dans le passé, par la reconnaissance et le ressentiment, et dans l'avenir, par la prévision et le pressentiment. La mémoire n'a pour objet que les actes passés du *moi* et du moi seulement. Si elle conserve des faits étrangers, c'est que déjà nous avons pris connaissance de ces faits, et cette connaissance, qui est notre œuvre, est alors l'objet direct du souvenir. Tous les psychologues sont d'accord sur ce point. D'où il suit que la mémoire n'est possible que par l'identité personnelle, c'est-à-dire par la durée du moi ou sa permanence dans le temps. On ne peut pas se rappeler un acte sans avoir la conscience que c'est le même moi qui a posé l'acte antérieurement et qui le

[1] *Philosophia Divi Thomae*, auctore Goudin; tom. sec., Disput. tert., quaestio 3.

[2] THOMAS REID, *Œuvres complètes*, trad. Jouffroy, t. IV. Paris, 1828.

reconnaît aujourd'hui. C'est donc bien à la mémoire que nous devons primitivement la notion de durée, et cette durée est *nôtre*, dit Royer-Collard. Plus tard seulement nous la rapportons par induction aux choses extérieures.

La durée cependant n'est pas le temps. La durée est fixe entre deux limites, tandis que le temps avance toujours. Il est digne de remarque que les auteurs qui au moyen âge et de nos jours ont si bien décrit la durée ne parlent guère de la nature du temps. Reid à cet égard est aussi désespérant que Spencer. Il ignore dans quelle catégorie de choses, substances, modes ou relations, il faut ranger le temps et l'espace.

Nous le saurons bientôt.

Restons dans le moi et creusons plus avant.

Il faut pénétrer jusqu'à la vie de l'âme, jusqu'aux phénomènes instables qui en forment l'étoffe, pour comprendre le temps. Le temps ne se conçoit pas sans la vie. Les médecins traitaient de la vie du corps, et les philosophes en cherchaient la cause soit dans l'âme, soit dans quelque propriété spéciale; mais qui songeait à la vie de l'âme elle-même? L'âme est-elle donc organisée à sa manière et possède-t-elle une vie distincte de celle du corps? La psychologie traditionnelle était trop idéaliste ou trop mécanique, je veux dire trop peu réaliste pour résoudre ces problèmes. En présence des merveilles de l'organisation révélées par les sciences naturelles, une réforme était indispensable dans la psychologie et la solution de la question du temps dépendait de cette réforme. Leibnitz avait posé quelques jalons, la force, la continuité, les indiscernables; mais il n'en avait pas tiré parti. Hegel avait restauré le principe d'Héraclite, le devenir incessant, où l'être et le non-être semblent se confondre, mais Hegel et son école, absorbant tout dans le flux des phénomènes, perdaient de vue la face immuable de l'esprit, où le moi reste identique à lui-même, et tombaient ainsi dans un autre extrême.

La véritable réforme de la psychologie date de Krause. C'est ici que l'homme apparaît pour la première fois dans son unité, dans sa dualité intérieure et dans sa pleine harmonie, que

l'esprit est reconnu sous toutes ses faces, dans son essence et dans sa vie, dans ses facultés et dans son activité, dans ses forces et dans ses tendances, dans son existence immuable et éternelle et dans ses phénomènes variables et temporels. Il suffit de procéder avec méthode pour rencontrer chaque question à sa place; il suffit de voir en soi ou de s'observer soi-même pour en trouver la solution [1].

Quand l'esprit s'observe à l'intérieur, il s'aperçoit qu'il se trouve à chaque instant dans un état déterminé. Cet état est un phénomène de conscience, où se reflètent à quelque degré et dans certaines proportions toutes les facultés de l'âme, la pensée, le sentiment, la volonté. Nous pensons toujours à quelque chose, que nous le voulions ou non, nous éprouvons toujours quelque émotion, bon gré mal gré, et nos émotions comme nos pensées ne restent jamais entièrement les mêmes pendant deux instants consécutifs. Si elles ont le même objet, l'objet n'est pas considéré sous le même rapport ou nos facultés ne se manifestent pas avec la même intensité, la même clarté, la même étendue, la même ardeur. Ces états de conscience ont une cause, puisqu'ils sont déterminés, mais ils ont aussi des rapports entre eux : ils se succèdent d'instant en instant, ils viennent les uns *avant*, les autres *après*, ils forment une série dont les termes se rejoignent sans interruption. Cette série continue de phénomènes, qui apparaissent et disparaissent à mesure qu'on les observe, constitue le *devenir*, principe d'Héraclite et de Hegel. L'esprit est donc réellement, sous une de ses faces, une série de phénomènes instables.

Maintenant, quelle est cette propriété de l'esprit en vertu de laquelle il passe constamment d'un état déterminé à un autre état déterminé? C'est le *changement;* car changer c'est devenir *autre*. L'esprit se modifie intérieurement, en dirigeant le cours de ses actes, en passant d'une situation à une situation diffé-

[1] KRAUSE, *Das System der Philosophie*, erster Hauptheil, S. 93-115. Göttingen, 1828. — *Psychische Anthropologie*, herausgg. von Ahrens, S. 50-62. Göttingen, 1848.

rente. La matière aussi change quand un état succède à un autre état, physique, chimique ou physiologique.

Quelle est enfin la forme du changement? Comment, de quelle manière l'esprit change-t-il? La question amène la réponse : il n'y a qu'une manière de changer, le changement se produit sous la forme de l'avant et de l'après, c'est-à-dire sous la forme du *temps*. Nous ne pouvons pas imaginer un changement, soit en nous soit hors de nous, sans concevoir deux termes qui se succèdent ou dont l'un arrive avant l'autre : l'esprit pour changer son caractère, le corps pour changer de dimensions, un mobile pour changer de position dans l'espace ont besoin d'une série d'instants. Qu'est-ce donc que le temps? La forme du changement.

Le temps et le changement sont inséparables comme le fond et la forme. Aussi loin que porte l'observation, le temps accuse un changement qui s'opère, et le changement se produit d'une manière successive. Qu'est-ce qui change dans un être ou quel est le fond du changement? Ce sont les états, les actes, les phénomènes, qui sont toujours autres, sinon il n'y aurait rien de changé. Le temps lui-même ne change pas : il est invariablement la forme du changement.

Que résulte-il de cette définition? Il en résulte tout d'abord que le temps est partout où il y a quelque changement, et seulement là où le changement existe. Le temps est la forme de tout ce qui change, en tant qu'il change. Si donc nous concevons le temps comme une loi universelle qui régit tous les êtres du monde, les esprits, les corps, les êtres formés par l'union d'un esprit et d'un corps, c'est que réellement nous sommes convaincus, comme Héraclite et Hegel, que tout change, que tout passe, que tout s'écoule dans le monde. Mais, par contre, si nous pensons que les êtres ne changent pas tout entiers, qu'il y a en eux quelque chose qui reste immuable, c'est que nous pensons aussi que le temps n'est pas le seul mode d'existence des choses.

L'observation confirme ces hypothèses aussi loin qu'elle peut s'étendre. Le moi change et ne change pas : considéré

dans ses états, il varie, il est toujours autre; mais considéré dans sa nature ou dans son essence, il ne varie pas, il est toujours le même, il conserve son identité personnelle, il garde son individualité et toutes les propriétés qui le caractérisent, y compris la pensée, le sentiment et la volonté. Quelles que soient la vicissitude des actes, la succession des âges et les intermittences de la conscience, le moi reste le moi, sans jamais devenir ni une autre espèce d'être, ni une autre personne. Il peut passer de l'état de santé à l'état d'aliénation mentale, de l'état d'innocence à l'état de criminalité, de l'état de veille à l'état de rêve, mais dès qu'il a conscience de lui-même, il affirme imperturbablement, avec une entière certitude, qu'il est resté le même être. Sinon il n'aurait plus la mémoire et ne porterait pas la responsabilité de ses actes. Nous constatons ensuite les mêmes propriétés chez nos semblables. Tous les esprits qu'on a observés changent sous un rapport et ne changent pas sous un autre. Les relations sociales, les affections et les sanctions pénales reposent en partie sur ce fait. Nous voyons enfin que le même ordre de phénomènes se reproduit dans le monde de la matière, dans la nature. Tout change au-dessus de nos têtes et sous nos pieds. L'incorruptibilité des cieux n'est plus un dogme philosophique depuis Copernic. Notre soleil se modifie, nos planètes et nos comètes se forment et se déforment, notre terre se refroidit et tremble. L'hypothèse nébulaire de Laplace et de W. Herschel retrace l'histoire de notre système solaire pendant une innombrable série de siècles. Nous pouvons juger des autres systèmes solaires compris dans notre voie lactée par le nôtre, et des autres voies lactées qui voguent dans l'espace par celle dont nous faisons partie, car la matière obéit partout aux mêmes lois. Si tout change au-dessus de nous, tout change aussi à nos côtés. Notre corps et tous les corps organisés se composent et se décomposent sans cesse par voie d'assimilation et de désassimilation, nos monuments s'élèvent et périssent de jour en jour, et les éléments mêmes de la chimie subissent sans interruption les influences variables de la lumière, du calorique, de

l'électricité, de la pesanteur et de tout ce qui les entoure, sans en excepter l'atmosphère. Pas un corps ne peut tomber sur le sol sans communiquer de proche en proche quelque ébranlement à toute la masse de la terre.

Oui, le spectacle de la nature varie d'instant en instant. Et cependant c'est toujours le même spectacle. Notre soleil, notre satellite, notre globe, aussi longtemps qu'ils durent, conservent leurs propriétés, leurs fonctions, leurs lois; leur essence reste donc la même, et s'ils devaient s'éteindre ou éclater un jour, nous savons bien que les éléments qui les constituent ne seraient pas anéantis et ne changeraient pas de nature pour cela. L'oxygène est toujours de l'oxygène et le carbone toujours du carbone. Aucun savant ne me démentira si j'affirme que, depuis l'origine des choses, pas une molécule ne s'est ajoutée à la masse de la matière et pas une molécule n'en a été distraite. Personne ne me contredira non plus si je dis que notre corps, qu'il soit jeune ou vieux, qu'il soit sain ou malade, est toujours notre corps; que l'esprit s'y plaise ou non, il doit s'en contenter. La matière, en un mot, peut changer de forme, en changeant d'état, mais ne change pas de propriétés.

L'observation constate donc dans l'esprit et dans la matière une double face : une série de phénomènes qui changent et une série de propriétés qui ne changent pas. Les phénomènes sont variables, les propriétés sont immuables. L'esprit a donc deux attributs opposés, il est à la fois variable et immuable. Considéré dans ses états ou dans ses phénomènes, il change; considéré dans ses propriétés ou dans son essence, il est toujours le même.

Mais si le temps est la forme du changement, comment devrons-nous appeler la forme de ce qui ne change pas, la forme de l'*immutabilité?* Nous n'avons qu'un mot dans la langue française qui exprime bien la forme de l'immutabilité, c'est l'*éternité*. Ce qui est immuable est éternel. Dieu est éternel, disons-nous, en tant que sa nature et ses attributs sont immuables. La vérité est éternelle, en tant qu'elle reste fixe en face de nos opinions, qui se modifient avec l'âge. Le temps et

l'espace sont éternels aussi, parce qu'ils sont toujours les mêmes, tandis que les phénomènes sont toujours autres.

Quel est le sens précis qu'il faut attacher au mot éternité? Les Scolastiques rattachaient l'éternité à la durée ou à la permanence dans l'existence [1]. Quand une chose, disaient-ils, est absolument invariable dans sa substance et dans ses opérations, elle est *éternelle* : tel est Dieu. Quand une chose est perpétuellement variable dans son existence et dans ses accidents, elle est *temporelle* : telles sont les créatures corruptibles. Quand une chose enfin est invariable dans sa substance, mais variable dans ses opérations ou dans ses accidents, elle possède ce mode d'existence qu'on appelle *aevum* : telles sont les créatures angéliques, les âmes raisonnables et les cieux. L'éternité, d'après cela, n'appartiendrait qu'à Dieu, le temps ne se rencontrerait que dans les corps, le temps et l'éternité s'uniraient dans les êtres raisonnables. La plupart des philosophes, s'appuyant sur cette terminologie, où l'éternité apparaît comme un mode de la durée, confondent l'éternité avec le temps infini, avec ce qui dure toujours. Cette confusion est restée dans les livres et dans les esprits. N'est-ce pas là un de ces préjugés vivaces qui ont obstrué jusqu'ici les abords de la métaphysique? Il n'en faut pas douter; car la logique enseigne que, si le temps est la forme du changement et l'éternité la forme de l'immutabilité, l'éternité n'est pas un mode d'existence temporel prolongé à l'infini, mais un mode d'existence extra-temporel. On se figure à tort que tout existe dans le temps et dans l'espace. Il y a des choses qui sont hors de l'espace, qui n'ont point d'étendue : telles sont les substances immatérielles. Il y a des choses aussi qui sont hors du temps, qui ne sont pas affectées par la vicissitude des évènements : telles sont les choses éternelles, telle est l'essence de tous les êtres, finis ou infinis, spirituels ou matériels. Seulement, ce qui est immuable et éternel, ce qui n'est pas effleuré par le temps, assiste aussi à l'écoulement des âges.

[1] GOUDIN : Duratio recte definitur : permanentia rei in esse. Duratio est triplex, scilicet aeternitas, aevum et tempus. *Physica*, De tempore.

Pendant que les phénomènes passent et se succèdent sans commencement et sans fin, sous la forme du temps, l'essence reste la même et demeure immobile sous la forme de l'éternité. De là l'idée de la *perpétuité*, qui est une combinaison de l'éternité et du temps. C'est à la lumière de ces principes qu'il faut reprendre aujourd'hui la question de l'immortalité de l'âme et tous les problèmes de la métaphysique qui concernent l'activité et la vie divines, la prescience et la providence.

Quoi qu'il en soit, il est clair maintenant que l'esprit possède un double mode d'existence, l'un éternel, l'autre temporel. Considéré dans son essence une et indivise, l'esprit ne subit aucune modification et existe éternellement; considéré dans la série de ses états de conscience, l'esprit change ou devient autre sans cesse et existe sous la forme du temps. C'est là une justification inattendue de cette proposition des Thomistes, que l'éternité et le temps se combinent dans la nature des êtres raisonnables. L'âme est, en effet, éternelle dans sa substance et temporelle dans ses opérations ou dans ses actes. Mais cette proposition doit maintenant être étendue. Les Thomistes déjà, se référant à la cosmologie d'Aristote, conviennent que les cieux aussi participent à ce double mode d'existence : leur substance est éternelle, leurs accidents sont temporels. C'est exact. Mais depuis la révolution introduite dans l'astronomie par Copernic, la cosmologie a changé de face, et l'ancienne antithèse entre la terre et les cieux incorruptibles n'a plus de raison d'être. Ce qui est vrai du ciel est vrai de la terre. Les corps terrestres aussi ont leur essence et leurs phénomènes et possèdent à leur tour un double mode d'existence. La matière comme l'esprit est éternelle dans son essence. Telle est la conséquence qui se déduit directement des notions de temps et d'éternité, comme formes du changement et de l'immutabilité. Inutile d'ajouter que la conséquence concorde avec toutes les données expérimentales, d'une part, sur les transformations de la matière, et de l'autre, sur l'indestructibilité des éléments dont elle se compose. Tous les savants contemporains sont d'accord sur ces points.

Le temps et l'éternité s'appliquent donc à tous les êtres du monde, aux esprits et aux corps. Je réserve la question de savoir s'ils ne s'appliquent pas également à Dieu, et je reviens un instant sur mes pas.

Nous pouvons nous convaincre maintenant de ce qu'il y a d'exact et d'inexact à la fois dans la théorie du devenir, formulée par Héraclite et par Hegel et souvent reproduite de nos jours comme base du réalisme et du progrès dans la vie des êtres raisonnables, comme base du transformisme dans la vie des êtres organisés. Le devenir est-il un principe universel qui puisse s'adapter au moi et au non-moi, c'est-à-dire à tout être dans le monde? Sans aucun doute, car tout être change, tout être soumis à l'observation passe incessamment d'un état à un autre. C'est là l'existence temporelle des êtres ou la face phénoménale des choses. Mais le devenir est-il le seul principe qui convienne aux êtres limités? Non, le devenir aussi a ses limites, car si tous les êtres changent, tout ne change pas dans les êtres; les transformations affectent l'intérieur de l'essence, les états, les accidents, les phénomènes qui la manifestent, mais n'atteignent pas l'essence même. C'est là l'existence éternelle des êtres ou la face essentielle des choses. Héraclite, Hegel et leurs imitateurs n'ont donc vu qu'une face des choses et ils ont pris la partie pour le tout. Leur doctrine est incomplète et exclusive : elle est vraie dans sa base positive, elle est fausse dans sa base négative. S'il est vrai de dire que tout est toujours nouveau sous le soleil, il est également vrai que tout est toujours le même.

Les Pythagoriciens, avec leur admirable instinct, et Platon, avec sa profonde intuition de la vérité, avaient mieux fait la part de ce qui est temporel et de ce qui est éternel. Philolaüs disait exactement de l'univers qu'une de ses manières d'être est immobile et que l'autre est changeante, et Platon fait de la distinction des phénomènes et de l'essence le fond même de sa dialectique. Le Timée nous offre une analyse intéressante de ce qui est toujours et n'a point d'origine et de ce qui naît tou-

jours et n'est jamais [1]. L'un est l'essence immuable des choses, qui est représentée par une idée; l'autre n'est qu'une ombre de la réalité, une apparence insaisissable qui est emportée par le temps, image mobile de l'immobile éternité. Platon réconciliait ainsi Héraclite et Parménide, accordant au premier le monde des phénomènes, au second le monde des idées. Mais la réconciliation n'était pas sincère, Héraclite était sacrifié à Parménide dans la doctrine académique, car Platon déclarait que les phénomènes passagers ne sont pas un objet de la science. C'est sur ce point qu'Aristote devait compléter son maître, en revendiquant la légitimité de la méthode d'observation.

Dans les temps modernes, Kant renverse la thèse de Platon : ce sont les phénomènes maintenant qui sont le véritable objet de la science, nous ne connaissons les choses que comme elles nous apparaissent à travers les formes de notre esprit, nous ne savons pas comment elles sont en elles-mêmes, leur essence est à jamais impénétrable à la pensée. Les novateurs contemporains qui se rattachent au positivisme n'ont fait qu'exprimer les conséquences contenues dans ces prémisses.

Rien n'est plus facile cependant que d'établir l'accord entre ces prétentions contradictoires. La science n'exclut rien, ni les phénomènes variables et successifs, ni l'essence immuable et éternelle. Mais la science se divise en deux parties au point de vue de l'origine de nos connaissances : l'histoire et la philosophie. L'histoire est la science encyclopédique des faits, soumis à la loi du temps; la philosophie, la science encyclopédique des principes éternels qui sont fondés dans l'essence des choses. A l'histoire l'étude de ce qui est ou a été, le domaine du temps; à la philosophie l'étude de ce qui doit être, le domaine de l'éternité. D'un côté, la réalité, objet d'observation ; de l'autre, l'idéal, objet de la raison. L'histoire et la philosophie

[1] Timée, 28 : τὸ ὄν μὲν ἀεί, γένεσιν δὲ οὐκ ἔχον, καὶ τὸ γιγνόμενον μὲν ἀεί, ὄν δὲ οὐδέποτε.

correspondent ainsi aux deux modes d'existence des choses, au temps, forme des phénomènes variables, et à l'éternité, forme des principes immuables. Mais toutes deux sont les organes de la science, qui, dans sa vaste organisation, embrasse à la fois nos connaissances expérimentales et nos connaissances spéculatives. Platon et Kant peuvent se réconcilier sur le terrain de la science : les phénomènes sont un objet de l'histoire, sinon de la philosophie, et l'essence est un objet de la philosophie, sinon de l'histoire. Les deux éléments s'unissent dans la philosophie de l'histoire.

La notion psychologique du temps justifie cette conciliation, en montrant que les phénomènes sont distincts de l'essence, mais n'en sont pas séparés. Les phénomènes de la conscience sont la manifestation de nos propriétés, et nos propriétés sont la manifestation de notre essence. L'observation interne constate que dans chacun de nos actes se trouvent quelques traces de chacune de nos facultés, c'est-à-dire du moi même. L'observation externe certifie que le même rapport existe entre les phénomènes de la nature et les propriétés des corps, entre les propriétés des corps et l'essence de la matière. Il y a longtemps qu'un philosophe belge, M. Gruyer, a émis la même thèse sous cette forme générale : les phénomènes sont des propriétés en acte, les propriétés sont des phénomènes en puissance [1]. En d'autres termes, l'essence se révèle dans les propriétés, et les propriétés dans les phénomènes. Chaque être agit selon sa nature et n'effectue que ce qui est contenu dans son essence. Les phénomènes ne sont donc pas étrangers à l'essence, ils en émanent et la dénoncent, ils en sont l'écoulement ou l'évolution sous la forme du temps. C'est pourquoi la psychologie expérimentale ou l'histoire de l'âme peut légitimement servir de base à la psychologie rationnelle, de même que l'histoire naturelle sert de point d'appui à la philosophie de la nature.

Le rapport de la puissance à l'acte est le rapport de la possi-

[1] L.-A. Gruyer. *Essais philosophiques*. Paris, 1855.

bilité à la réalité. Ce rapport conduit à de nouvelles considérations qui permettent d'approfondir la notion du temps.

Remarquons qu'à chaque instant nous réalisons un acte et que cet acte était possible avant d'être réel. On peut toujours conclure de la réalité à la possibilité, car l'impossible ne se réalise pas. *Ab esse ad posse valet consequentia.* Chaque être réalise ses états possibles un à un, d'instant en instant, sous la forme du temps, et ne peut réaliser que ses états possibles. Les possibilités varient pour chaque être selon son espèce et son individualité, en un mot, selon sa nature. Ce qui est possible pour l'homme ne l'est pas pour l'animal, ce qui est possible pour l'animal ne l'est pas pour la plante, ce qui est possible pour une espèce ne l'est pas pour une autre. Confiez une semence à la terre, vous savez d'avance quelle plante elle produira; vous obtiendrez peut-être une variété nouvelle, car la semence a déjà son individualité; mais il est certain que les limites de l'espèce ne seront pas franchies. C'est pourquoi nous disons que les possibilités pour chaque être sont enveloppées dans son essence et déterminées selon son essence.

Demandons-nous maintenant comment les possibles existent dans l'essence. Ils ne changent pas, ils ne se succèdent pas, ils demeurent immobiles, en attendant le moment où ils passeront de la puissance à l'acte. Les possibles comme tels n'existent donc pas sous la forme du temps, mais sous la forme de l'éternité. Ils sont éternels comme l'essence qui les contient. Le temps n'affecte que les phénomènes réels qui se produisent à tel ou tel instant. Dès qu'un possible se réalise, il prend place dans la série des états qui composent le devenir et occupe un rang entre deux autres états, celui qu'il chasse et celui par lequel il va être chassé à son tour. Là, mais là seulement se rencontrent le changement et le temps. Le passage de la possibilité à la réalité est donc le passage de l'éternité au temps.

Ce passage s'opère par l'*activité* des êtres, activité spontanée chez les uns, activité volontaire chez les autres, activité libre chez l'homme. L'activité est l'expression de la causalité tempo-

relle des êtres, comme la faculté est l'expression de leur causalité éternelle. La faculté embrasse tous les possibles qui pourront se réaliser un jour, en cette vie ou dans une autre, sur la terre ou ailleurs; l'activité embrasse les possibles qui se réalisent incessamment, d'instant en instant, sous la forme du temps. Agir c'est réaliser des possibles, c'est transformer la possibilité en réalité, c'est manifester en acte ce qui n'existait encore qu'en puissance, c'est déverser dans le temps une chose qui reposait dans l'éternité. L'activité ainsi considérée est un vrai prodige, qui semble incompatible avec les attributs d'une créature; et cependant l'observation, aussi loin qu'elle s'étend, atteste que toute substance est active et que toute activité a pour effet de faire passer un état de la puissance à l'acte. Ajoutons que l'homme seul dans le monde accomplit cette fonction d'une manière consciente.

L'activité et le changement sont des idées de même famille. Seulement l'activité implique une propriété de plus que le changement, savoir la causalité de l'être qui change. C'est changer déjà que de passer de la puissance à l'acte; c'est changer encore que de réaliser une série d'actes qui sont toujours autres. Agir est donc changer, avec cette circonstance additionnelle que celui qui agit est la propre cause des modifications qui se produisent en lui. Si donc le temps est la forme du changement, il est aussi la forme de l'activité. Point d'activité sans changement, sans devenir, sans succession. Et dès lors, si le temps est continu, l'activité l'est aussi, car il n'y a point de forme sans fond.

Au changement et à l'activité se rattache enfin la *vie*. Qu'est-ce que la vie? Laissons de côté toutes les hypothèses sur la force vitale et sur le principe vital, sur la vie de l'âme et du corps, sur la vie des plantes et des animaux, ne considérons que les faits et allons au fond des choses : nous reconnaîtrons que la vie n'est pour l'observateur qu'une activité intime qui se développe de l'intérieur à l'extérieur, par voie d'intussusception, avec accompagnement de conscience et de sentiment ou de sensibilité et d'irritabilité, qui se déploie d'une façon régulière

d'après certaines lois et qui traverse, du moins chez les êtres finis, plusieurs âges depuis la naissance jusqu'à la maturité, depuis la maturité jusqu'à la mort. Nous définirons donc la vie : la propriété d'un être qui est la cause intime d'une série continue d'états déterminés par lesquels l'être se forme, se développe et marche vers l'accomplissement de sa destinée. Nous attribuerons, en conséquence, la vie à toute substance, spirituelle ou matérielle, qui est la propre cause de ses actes et qui possède à quelque degré l'intimité, c'est-à-dire qui a quelque conscience et quelque sentiment de ses états de bien-être et de malaise, en un mot, qui jouit et qui souffre.

Le changement, l'activité et la vie sont des notions de plus en plus déterminées, qui ressortent avec évidence de l'étude du moi et dont la légitimité est garantie par la conscience que nous avons de nous-mêmes. Tout changement n'est pas activité, mais toute activité est changement; toute activité n'est pas vivante, mais toute vie est activité. L'activité, c'est le changement combiné avec la causalité temporelle; la vie, c'est l'activité combinée avec l'intimité.

La vie est une *évolution*, un développement interne qui sort des profondeurs de l'être et qui a son principe dans l'organisation. L'organisme est à la fois un, multiple et harmonique. Son essence est une, ses organes sont divers et tous les éléments de la variété sont solidairement unis entre eux et unis au tout. Unité, variété, harmonie sont les conditions fondamentales de tout ce qui est organisé et en même temps de tout ce qui est beau. Or ces conditions apparaissent et se déroulent dans la vie d'une manière successive et rhythmique; elles président alors aux divers âges de la croissance et du déclin et déterminent l'ordre et la périodicité de la vie. Dans la vie embryonnaire, constituée sur le type de l'œuf, tout est un, homogène, indéterminé; dans l'enfance, dans l'adolescence, dans la jeunesse, tout se diversifie, tout devient hétérogène, les organes s'étendent, se fortifient, s'opposent les uns aux autres; dans l'âge mûr, tout s'équilibre et s'harmonise, tout marche avec ensemble vers la fin qui est assignée à l'être par

sa nature; dans la période de déclin, enfin, l'être rentre en lui-même et les mêmes âges se reproduisent symétriquement dans l'ordre inverse. Telle est dans ses traits principaux l'admirable évolution de la vie. Aristote l'a signalée le premier, en donnant à l'être pour origine le mouvement ou la cause efficiente, qui donne à la matière sa forme caractéristique et change la puissance en acte, et pour fin le bien, la destinée, la cause finale.

Rien n'est plus simple que d'indiquer d'après cela le but, le fond et la forme de la vie. Le but de la vie est le développement de tous les états possibles qui sont enveloppés dans l'essence, ou l'*explication* de tout ce qui est *impliqué* dans la nature de chaque être. La vie dans sa période ascendante et descendante est le déroulement à la fois progressif et régressif de l'essence jusqu'à épuisement de tous les éléments qu'elle contient. Or, en vivant conformément à sa nature, chaque être trouve son bien et accomplit sa destinée. Le but de la vie est donc réellement le bien.

Le fond de la vie ou l'étoffe dont elle se compose consiste dans les possibles qui se réalisent un à un, d'instant en instant, selon les lois de la biologie, et qui forment en s'ajoutant incessamment les uns aux autres la trame continue du devenir. La vie pleinement développée doit établir l'équation entre la possibilité et la réalité. Cette équation suppose que tous les possibles soient réalisés au moment opportun. Mais cette condition paraît impossible, du moins pour l'homme, dans les étroites limites de la vie terrestre, parce que l'homme aspire à l'idéal ou tend vers la perfection dans tous les domaines de la vie rationnelle. L'immortalité de l'âme est ainsi un postulat de la vie des êtres raisonnables, sans lequel le but de la vie ne saurait être atteint.

La vie enfin a deux formes, une forme géométrique et une forme ontologique. Au point de vue de l'espace, le chême de la vie est une courbe fermée où la fin revient au commencement, où la partie culminante a plus d'ampleur que la partie initiale, c'est-à-dire un *ove*, avec points correspondants entre la

période ascendante et le retour. Au point de vue ontologique, la vie a pour forme le temps. Toute évolution se produit sous la forme de l'avant et de l'après par une série de termes successifs. Vivre, c'est agir; agir, c'est changer : si le temps est la forme du changement et de l'activité, il est donc aussi la forme de la vie. C'est en quoi la *vie* diffère de l'*existence*. Les éléments de la chimie existent, mais ne vivent pas. L'existence est plus étendue que la vie : elle peut être éternelle ou temporelle. La vie n'est que l'existence temporelle des êtres organisés, qui ont en eux-mêmes un principe d'activité intime ou qui sont la propre cause de leur évolution.

On peut se rendre compte maintenant de la nécessité du temps. Sans le temps, tout dans l'univers et en Dieu serait immuable, immobile, inerte, enseveli dans un repos éternel; aucun changement dans l'immensité des cieux, aucun devenir dans les corps, aucune évolution dans les esprits, aucune parole dans le monde; l'Être existerait et les êtres en lui, mais tous plongés dans un état perpétuellement le même, dans un acte éternel, selon l'expression d'Aristote; il y aurait des possibilités à l'infini enveloppées dans l'essence des choses, mais aucune ne viendrait au jour, nul bien ne se produirait, nulle satisfaction ne serait obtenue et la création n'aurait aucune raison d'être, ni aucune fin. Grâce au temps, tout change, tout se meut, tout vit et la finalité se découvre dans le développement de l'essence.

Chaque être a pour fin de réaliser ses possibles conformément à sa nature. Or ces possibles sont les diverses déterminations de chaque essence considérée en elle-même et dans l'ensemble de ses relations. Les possibles comme tels s'excluent, comme un nombre exclut un autre nombre, et ne peuvent se réaliser que successivement, un à un, en vertu du principe de contradiction. Il est impossible qu'un même être soit et ne soit pas au même instant un même état, mais rien n'empêche qu'il soit successivement une série d'états contraires. Au lieu de définir le temps : la propriété d'un être qui change, nous pouvons donc dire enfin que le temps est la forme d'un être,

en tant qu'il enveloppe dans son essence une série de possibles qui s'excluent.

Avant d'aller plus loin, tâchons de résoudre les premières difficultés qu'on a soulevées au sujet du temps.

Reid et Spencer n'osaient pas se prononcer sur la nature du temps. Est-ce une substance ou un attribut? Pour nous, la réponse n'est pas douteuse. Le temps n'est pas une substance. La poésie peut le personnifier, la mythologie peut en faire un dieu, mais la poésie et la mythologie ne sont pas la science. La science appelle chaque chose par son nom et ne se permet pas de faire des hypostases. Le temps n'est pas cause, le temps n'agit pas, le temps ne fait rien, mais laisse faire tout ce qui se fait. Quand nous disons que le temps amène les évènements, que le temps donne de l'expérience, nous voulons dire que les évènements se produisent sous la forme du temps et que l'expérience s'acquiert avec l'âge. Le temps est un attribut, une propriété et même, pour spécifier, une propriété formelle, une forme. De quelle substance est-il l'attribut? demande Spencer. Il est la forme de tout être qui change, en tant qu'il change, qu'il ait une activité propre ou non, qu'il soit vivant ou non, qu'il soit esprit ou corps; il est la forme de tout ce qui se modifie d'instant en instant, comme l'espace est la forme de tout ce qui s'étend de point en point. Ce qui s'étend de point en point en tous sens, en longueur, en largeur, en profondeur, c'est la matière : l'espace est la forme de la matière. Ce qui change d'instant en instant, c'est l'esprit et la matière : le temps est une forme commune des esprits et des corps. L'espace a trois dimensions, le temps n'en a qu'une. Tout cela est parfaitement clair et suffit déjà pour faire passer le temps et l'espace du domaine obscur de l'inconnaissable dans le domaine lumineux de la science.

Le temps a-t-il enfin une existence subjective ou objective? L'observation dissipe tous les doutes à cet égard. Le temps a d'abord une existence subjective, puisqu'il est une propriété de l'esprit et même une propriété intérieure, qui n'affecte pas l'essence une et entière de l'esprit, mais seulement son con-

tenu, ses états de conscience. Chacun a donc son propre temps, qui sert de mesure à ses propres phénomènes et qui s'allonge ou se raccourcit selon les occupations de la pensée et les situations du cœur : dans l'attente, dans l'oisiveté, dans la tristesse, dans le désespoir, le temps paraît plus long, parce que sous l'empire de sentiments négatifs ou débilitants, l'âme se replie constamment sur elle-même et compte les instants qui s'écoulent ; dans la distraction, au contraire, dans le travail, dans la joie, dans la sécurité, le temps paraît plus court. Cependant le temps de chacun fait partie du temps commun qui emporte les états du monde. Quelles que soient les illusions de la conscience, le nombre de secondes qui se succèdent en une heure ou en un jour est le même pour tous les êtres qui vivent en ce temps ou qui sont contemporains. Kant avait donc raison de considérer le temps comme une forme subjective de l'esprit. Mais il y a une double restriction à faire à la théorie du grand critique. D'abord, le temps n'est pas seulement une forme de notre sensibilité interne, il est la forme de toute l'activité de l'esprit dans le domaine de la pensée, du sentiment et de la volonté. Ensuite, le temps n'est pas seulement une propriété de l'esprit, il est la propriété de tout ce qui change en nous ou hors de nous, dans la nature comme dans l'esprit. Le temps a donc aussi une existence objective. Sinon, il faudrait, avec Fichte, proclamer l'idéalisme absolu.

L'opinion de Leibnitz mérite d'être mentionnée ici.

Dans sa controverse avec Clarke, Leibnitz soutient que le temps et l'espace ne sont pas des attributs divins, indépendants du monde et des créatures, qu'ils ne sont pas même des choses réelles, existant en elles-mêmes, qu'ils sont simplement des relations entre les êtres et n'ont ainsi qu'une existence idéale : le temps, dit-il, est un ordre des successions et l'espace un ordre des coexistences. En conséquence, le temps et l'espace sont inséparables des créatures : il n'y a point de temps vide ni d'espace vide hors du monde ni dans le monde ; tout est plein et l'univers nous apparaît comme infini, en vertu du principe de la raison suffisante.

Leibnitz, dans cette théorie, est pleinement cartésien et approche de la solution du problème. Il est très vrai que le temps n'existe pas en lui-même, puisqu'il n'est pas une substance; il est très vrai que le temps ne peut être séparé des êtres qui changent et qu'il indique l'ordre des évènements qui se succèdent, puisqu'il n'est que la forme du changement; il est très vrai, enfin, qu'il n'y a pas de temps vide ni d'espace vide qui auraient préexisté au monde, selon la conception vulgaire de la création, puisque la forme ne peut être détachée du fond que par un acte d'abstraction de l'intelligence; mais il n'en résulte pas que le temps et l'espace n'aient qu'une existence idéale dans l'esprit, car les formes inhérentes aux êtres ont aussi une existence objective. Leibnitz n'a pas encore découvert la véritable nature du temps et de l'espace. Sa correspondance avec Clarke se ressent de l'indécision de sa pensée.

Ce qui est plus étrange, c'est qu'aujourd'hui, après la réforme de la psychologie introduite par Krause, on hésite encore sur la notion du temps et que le théoricien même de l'évolution en fasse un objet étranger à la science.

II.

NOTION COSMOLOGIQUE DU TEMPS.

Sortons maintenant du domaine de la psychologie et prenons position dans le monde.

Ici, nous avons pour guides l'observation externe et la généralisation, sous la double forme de l'induction et de l'analogie.

Il est vrai que le temps en lui-même ne peut être perçu par aucun de nos sens et qu'il est l'objet d'une intuition pure de la raison. C'est pour ce motif, sans doute, que les sensualistes n'aiment pas à approfondir la notion du temps. Mais l'obser-

vation externe porte sur les phénomènes de la nature, et nous savons le rapport qui existe entre ces phénomènes et le temps. Cela suffit.

Or, l'observation constate, nous l'avons déjà dit, que tout change en nous et hors de nous, dans l'esprit de nos semblables avec lesquels nous sommes en relation et dans les corps qui nous entourent, sur la terre et dans les cieux. L'histoire, la paléontologie et la géologie racontent quelques-unes des révolutions subies par les êtres vivants sur la terre et par la terre elle-même. L'astronomie étend ces révolutions aux étoiles les plus lointaines, qui sont visibles à l'aide de nos télescopes, ou plutôt l'astronomie expérimentale est elle-même une histoire du ciel, un écho du passé, comme s'exprime de Humboldt. Quand Herschel calcule qu'une certaine nébuleuse nous envoie sa lumière au bout de deux millions d'années, nous sommes assurés que cette nébuleuse existait il y a vingt mille siècles, mais nous ignorons si elle existait encore à l'époque où les premiers hommes ont apparu sur la terre.

L'observation constate, en outre, que chaque esprit et chaque corps soumis à l'expérience se trouvent à chaque instant dans un état complétement déterminé, à l'exclusion de tout autre; et l'induction, appuyée sur les lois constantes de l'évolution, permet d'affirmer que les mêmes phénomènes s'accomplissent dans la vie de tous les esprits qui forment le monde spirituel, dans l'activité de tous les corps, qui forment le monde physique, en un mot, dans la destinée de tous les êtres finis qui constituent l'univers.

En réunissant par la pensée ces états déterminés de tous les êtres finis qui vivent ou se meuvent au même instant, nous pouvons nous convaincre que l'univers entier existe à chaque instant dans un état complétement déterminé, différent de tous les états qui ont été et de tous les états qui seront.

Leibnitz s'est élevé à cette conception et en a fait la base de la preuve cosmologique en faveur de l'existence de Dieu. Nous n'allons pas aussi loin, nous nous arrêtons à la notion cosmologique du temps.

L'ensemble des états du monde qui se succèdent d'instant en instant et qui sont engendrés par l'activité de tous les êtres, compose le devenir universel et la vie universelle.

Ce devenir et cette vie se développent sous la forme du temps.

Le temps est donc aussi une *forme du monde* : il est la forme du monde, en tant qu'il change; il est la forme de l'évolution universelle.

Considéré dans son ensemble, en tant qu'il est immuable, le monde est éternel.

L'éternité du monde exclut la création temporelle, mais laisse intact le théorème de la création éternelle.

Examinons maintenant les propriétés du temps considéré en lui-même.

Le temps est *un* dans son essence et dans sa position. Son essence est une, parce qu'il est toujours la forme du changement et pas autre chose, et que le changement n'a qu'une seule direction, celle de l'avant à l'après, et par conséquent une seule forme. Sa position est une, parce que le temps est la seule réalité de ce genre. Le temps cosmique embrasse en unité tous les temps de tous les êtres finis. Le temps est un et le même pour tous les êtres; en d'autres termes, tous les êtres vivent dans le même temps. En vertu de son unité d'essence, le temps est homogène et continu. La continuité exprime l'identité de l'essence considérée dans sa direction et dans son contenu[1]. C'est là une propriété fondamentale de la nature, qui indique bien la différence entre la manière d'être des esprits et des corps. Tout ce qui a rapport à la matière, comme l'espace, le temps, le mouvement, est continu. Le temps est un tout homogène et continu, dont toutes les parties sont unies entre elles, sans intervalle, sans vide, sans solution, dont rien ne peut être détaché, en réalité, et dont chaque détail, pris à part, possède

[1] Das Wesenheitgleiche als solches, nach seiner Richtheit und Fassheit betrachtet, nennen wir das Stetige (*continuum*). KRAUSE, *Das System der Philosophie*. Göttingen, 1828, S. 452.

exactement les mêmes propriétés que le tout. Le temps, enfin, se divise à volonté, si l'on fixe des limites dans sa direction, et se divise sans fin comme tout ce qui est continu [1]. D'où il est facile de conclure que le temps enveloppe l'infini en puissance, qu'il contient une infinité de parties et que ces parties sont infiniment petites. La plupart des philosophes dans l'antiquité, au moyen-âge et dans les temps modernes, sont d'accord sur ces propriétés du temps fournies par l'intuition.

Il est facile, du reste, de démontrer, par la réduction à l'absurde, que la continuité entraîne inévitablement la divisibilité à l'infini et tout ce qui s'ensuit.

Prenons une partie du temps, par exemple, une heure. Je dis qu'une heure peut se diviser tant qu'on veut et que la division donnera toujours pour quotient une partie du temps qui est encore divisible. Divisons-la par 10. Nous aurons successivement pour quotient $^1/_{10}$, $^1/_{100}$, $^1/_{1000}$. Après la centième division, nous aurons une fraction dont le numérateur sera 1 et dont le dénominateur sera l'unité suivie de cent zéros. Supposons maintenant que cette fraction ne soit plus divisible, que la division d'une heure soit épuisée, c'est-à-dire qu'il n'y ait plus de temps dans une heure après la dernière opération. Je dis que cette hypothèse est inadmissible, car elle revient à dire que le résultat de la division d'une heure par 10, répétée cent fois, n'est plus une fraction de temps, que ce quotient est égal à 0. Or, en multipliant ce quotient par 10, élevé à la centième

[1] Πᾶν συνεχὲς διαιρετὸν εἰς ἀεὶ διαιρετά. — Διαιρεῖται μὲν γὰρ εἰς ἄπειρα τὸ συνεχές. ARISTOTE, *Phys.*, VI, 1, 7. RAVAISSON, *Essai sur la mét. d'Arist.* Paris, 1837, t. I, p. 401.

Quando dicitur continuum esse divisibile in partes in infinitum divisibiles, hoc intelligendum est mathematicè, non vero physicè. S. THOMAS, 1 Phys., lect. 9. — GOUDIN, II, p. 222. *De continuo.*

Un auteur contemporain fait exception. « La continuité réelle, dit M. Liard, est une contradiction dans les termes. » Continuité signifie simplement absence de sauts brusques. Pourquoi? parce qu'un nombre infini est impossible. Mettons une infinité, la contradiction disparaît. *La science posit. et la métaph.* Paris, 1879, p. 170.

puissance, on devrait retrouver le premier dividende, une heure, et, en réalité, on obtient 0. L'absurdité de la conséquence établit l'absurdité de l'hypothèse. Une heure est donc divisible à l'infini, et il en est de même de toute partie du temps, quelque petite qu'elle soit.

Mais si une heure est divisible à l'infini, elle contient nécessairement une infinité de parties; car si elle n'en contenait qu'un certain nombre, quelque grand qu'il fût, on arriverait bien vite à épuiser ce nombre, et alors la division devrait s'arrêter, ce qui est en contradiction avec le principe de la divisibilité à l'infini. Tout ce qui est divisible à l'infini enveloppe donc une infinité de parties dans son essence.

Mais s'il existe une infinité de parties dans une heure, il faut, de nouveau, que ces parties soient infiniment petites, dans la rigueur philosophique de ce terme. Car, si elles étaient seulement très petites, aussi petites qu'on voudra, si elles étaient équivalentes, par exemple, à un millionième de seconde, il est clair que la somme des parties serait plus grande que le tout, ce qui est absurde. Un million de ces parties ferait une seconde, un milliard ferait plus de onze jours, une infinité ferait une durée sans fin, au lieu d'une heure. Toute quantité continue, toute fraction du temps ou de l'espace contient donc une infinité de parties infiniment petites. La genèse des infiniment petits s'explique par la loi de continuité comme par les lois de la génération des quantités [1].

Les merveilles de la continuité sont analogues à celles de la causalité et de la vie. Elles répugnent à l'imagination, comme tout ce qui est sublime. En nous plongeant dans l'infini, elles déroutent nos habitudes intellectuelles et nous accablent, mais elles charment la raison. Après le sentiment de la stupeur surgit en nous le sentiment de l'admiration. Est-ce que les choses finies ne sont pas faites à l'image de l'infini? Est-ce que l'infini ne doit pas être en tout et partout, même dans le fini, même dans notre pensée? Est-ce que les êtres n'ont pas leur cause

[1] De Montferrier, *Cours élémentaire de mathématiques*. Paris, 1837.

dans l'Être, et l'effet n'est-il pas semblable à la cause? Est-ce que le bien, le beau, le vrai, le juste ne révèlent pas, aussi bien que les infiniment petits, que tout dans le monde est profondément pénétré de l'essence divine? Oui, il y a un dogme, à la fois philosophique et théologique, qui explique tous les mystères et toutes les merveilles de l'infini dans la création : c'est le dogme de la toute présence de Dieu. C'est avec un esprit religieux qu'il faut aborder le calcul des infinis.

Je n'affirme pas, toutefois, que les infiniment petits qui existent à l'infini dans toute quantité continue, s'y trouvent à l'état réel, agrégés les uns aux autres, comme une sorte d'atomes ou de monades mathématiques. Non, ce sont des possibles qui se réalisent dans la marche silencieuse des instants, qui accompagnent les gradations insensibles du devenir, de la croissance ou de l'évolution. Indépendamment de la divisibilité à l'infini, qui épuise la série des nombres, tous les nombres possibles ne sont-ils pas actuellement réalisés dans les relations infiniment multiples de chaque chose avec l'ensemble des choses, de chaque partie de la durée ou de l'espace avec les autres parties? Reprenons notre exemple : Qu'est-ce qu'une heure par rapport à un jour, à deux jours, à trois jours, par rapport à un an, à dix ans, à vingt ans, par rapport à un siècle, à mille siècles, à un milliard de siècles, par rapport au temps infini? L'univers offre en spectacle au mathématicien tous les nombres, tous les rapports, toutes les proportions, sans en excepter les infiniment petits, comme il offre en spectacle à l'artiste et au moraliste tous les degrés du beau et du sublime, de la moralité et de la vertu. Tout est ordonné avec nombre, poids et mesure dans le Cosmos. Dieu géométrise dans le monde. Pythagore et Platon, sous ce rapport, sont d'accord avec la Bible. Je demandais ce que vaut une heure, ce que vaut un siècle devant le temps infini. La réponse n'est pas douteuse : une heure s'efface, un siècle s'annule, tous les nombres sont infiniment petits devant l'infini. Les nombres sont commensurables entre eux, mais en présence de l'infini ils disparaissent, comme les infiniment petits s'évanouissent

devant l'unité. Un infiniment petit est à une quantité finie comme celle-ci est à l'infini. Dans cette proportion infinitésimale, établissez l'équation entre le produit des extrêmes et le produit des moyens, vous retrouvez exactement la conséquence déduite de la loi de continuité, savoir qu'une quantité finie contient en soi une infinité d'infiniment petits.

Comment se divise le temps? Considéré en lui-même, le temps se divise mathématiquement en deux parties, séparées l'une de l'autre par l'instant actuel, τὸ νῦν. Tout ce qui précède l'instant actuel se désigne par l'*avant* et appartient au *passé;* tout ce qui suit se désigne par l'*après* et appartient au *futur*. L'instant actuel est la limite entre le passé et l'avenir. Le temps se mesure par le nombre de changements ou d'évènements qui s'accomplissent d'instant en instant. Sa longueur est en raison directe de la quantité de phénomènes qui surviennent d'un instant à un autre instant, plus ou moins éloigné.

Chaque instant voit naître et mourir un phénomène. Si un phénomène exige une série d'instants pour apparaître, mûrir et disparaître, c'est qu'il est complexe et se compose lui-même d'une série de phénomènes. Les phénomènes simples sont instantanés, instables et insaisissables. Ils s'évanouissent pendant qu'on les observe.

L'*instant* comme tel n'a point de longueur. Il est au temps ce que le *point* est à la ligne. Tous deux sont infiniment petits; tous deux sont sans commencement et sans fin appréciables. Mais ils se lient et s'enchaînent les uns aux autres d'une manière continue et ne laissent aucun intervalle entre eux. Chaque instant trouve sa place entre deux autres instants. Pour chaque vie qui commence, il y a un premier et un dernier instant; mais pour le temps lui-même, il est impossible d'imaginer un instant qui n'aurait pas d'antécédent et un instant qui n'aurait pas de suite.

Le temps a une longueur et l'instant n'en a point. Et cependant le temps se compose d'instants! Rien n'est plus certain, puisque le temps est la forme de ce qui se développe d'instant en instant. La même difficulté existe pour l'espace et pour le

mouvement. L'espace est la forme de ce qui se développe de point en point en tous sens, et le mouvement est la forme synthétique de ce qui parcourt une série de points en une série d'instants. Le mouvement se compose d'instants et de points qui, l'un et l'autre, n'ont aucune dimension!

Ce problème a été souvent signalé par les Anciens et par les Modernes. Il ne comporte qu'une seule solution : c'est la considération de la continuité et des infiniment petits. Les instants se touchent et se succèdent sans interruption. Le temps n'est pas un agrégat d'instants, mais la ligne continue des instants. Car le temps ne se divise pas en parties *séparables*. Le passé et l'avenir se touchent dans l'instant actuel. L'essence du temps est donc *une et indivise*, une et la même comme celle de l'esprit. Seulement, cette essence est déterminable à l'infini dans son contenu. Ces déterminations intérieures sont les instants. Les mathématiques expliquent comment une infinité d'infiniment petits forment une quantité finie [1].

Les instants, quoique infiniment petits, ont leur valeur et même leur solennité. Ils comptent dans la vie individuelle et dans la vie du monde, comme les états dont ils sont la forme. Il faut bien faire tout ce qu'on fait et il faut faire chaque chose en temps et lieu, au moment opportun, selon les lois de l'évolution. Les instants ont donc leur importance pour le gouvernement moral de la vie et pour le gouvernement politique des sociétés. Ils ont leur mérite aussi pour les travaux scientifiques, artistiques et même pour la production des richesses. Il importe en toutes matières de mesurer les instants, afin de trouver le temps de faire tout ce qu'on doit faire. Les peuples industriels sont particulièrement habiles sous ce rapport. Ils savent qu'un instant perdu ou mis à profit est souvent l'occasion d'un désastre ou de la fortune. De là les inventions modernes qui, grâce à l'électricité, suppriment les distances dans

[1] De Montferrier, *Cours élémentaire de mathématiques*, t. I, n° 184, p. 233. Paris, 1837. Considération sur l'infini numérique. Décomposition d'un nombre en facteurs égaux par l'extraction des racines.

l'ordre du temps et de l'espace. A ce point de vue, le dicton anglais, *Time is money*, peut passer pour une définition économique du temps.

L'instant actuel semble flotter dans le temps et obéir à un mouvement uniforme et progressif d'arrière en avant. Il en est certainement ainsi pour toute partie du temps qui est limitée entre deux instants, l'un passé, l'autre futur, par exemple pour notre vie terrestre qui s'écoule entre la naissance et la mort. L'instant actuel en fixe d'abord le commencement. A cet instant solennel, notre passé est nul, notre avenir est tout. Puis l'instant actuel marque pas à pas les heures, les jours, les années qui se suivent avec ordre. A mesure qu'il avance, le rapport change incessamment entre notre passé et notre futur, l'un augmente, l'autre diminue d'autant. Quand il arrive au milieu de sa carrière, notre passé et notre futur sont égaux. A partir de ce point, le rapport change encore et notre avenir devient graduellement plus petit que notre passé. A l'instant solennel de la mort, notre passé est tout, notre avenir est néant; nous avons vécu. L'instant actuel parcourt ainsi régulièrement toute la série des nombres entre les deux points qui déterminent le commencement et la fin de la vie terrestre.

Mais si le temps était infini en serait-il encore de même? Non, l'instant actuel ne se déplace que pour les êtres qui naissent et qui périssent. Si le temps était infini, le passé serait sans commencement et l'avenir sans fin; l'un ne pourrait augmenter, l'autre ne pourrait diminuer; ils diviseraient le temps en deux parties constamment égales, et, en conséquence, l'instant actuel resterait fixe au milieu du temps. En outre, si le temps était infini, comme le temps n'est que la forme du changement et que la forme ne peut exister sans le fond, les états du monde se succéderaient aussi sans commencement et sans fin; le monde ne connaîtrait ni la naissance ni la mort, l'univers aurait toujours le même âge et la vie universelle serait perpétuellement dans sa pleine maturité. Nous serions donc dans l'erreur quand nous nous figurons que tout vieillit autour de nous, à mesure que nous vieillissons! Nous confondons le

développement des êtres finis, qui ont un commencement et une fin, avec l'évolution de l'infini, qui n'en a point.

La vie terrestre est la vie *présente*. Mais une vie présente ne suppose-t-elle pas pour nous aussi une vie passée et une vie future? C'est la question de la préexistence et de l'immortalité de l'âme. Je n'essaierai pas de la résoudre maintenant. Je remarque seulement qu'une solution affirmative rétablirait l'équilibre entre la vie individuelle et la vie universelle. Je ne m'arrête qu'à la notion du temps présent.

Quand on divise le temps en *passé, présent* et *futur*, on se place au point de vue, non plus du temps seul, mais d'un évènement qui s'écoule dans le temps. Le jour présent est la partie du temps pendant laquelle la terre opère actuellement un mouvement de rotation sur elle-même. L'année présente est la partie du temps pendant laquelle la terre opère actuellement un mouvement de révolution autour du soleil. Ces divisions sont excellentes, comme mesure du temps, parce qu'elles sont indépendantes de l'observation propre, qui est sujette à des intermittences, et que les mouvements de la terre s'accomplissent avec une régularité parfaite. On peut les étendre ou les restreindre à volonté. C'est ainsi que nous parlons de l'heure présente ou du siècle présent. Dans chacune de ces applications, le temps présent renferme l'instant actuel et possède une double limite, un point initial dans le passé et un point final dans l'avenir. Ce qui est antérieur au point initial est passé, ce qui est postérieur au point final est futur. Mais comme l'instant actuel se trouve dans le temps présent, on peut ajouter au passé et au futur une partie du temps présent et rentrer ainsi dans la division mathématique du temps.

La longueur du temps présent est déterminée par l'écartement de ses limites. Entre le commencement et la fin de l'évènement qui s'accomplit, se développe un temps plus ou moins long, qui fixe la *durée* de l'évènement. Les corps qui agissent dans la nature sous une forme déterminée, les monuments de l'art, les produits de l'industrie, les coutumes, les lois et les institutions sociales, en un mot, toutes les choses qui com-

mencent et qui finissent ont de la même façon leur durée, si l'on entend par durée la permanence dans le temps. La durée dans le temps correspond à l'*étendue* dans l'espace. Chaque être a sa durée, chaque corps a son étendue ou son volume. Mais il y a cette différence entre la durée et l'étendue, que le même espace ne peut être occupé simultanément par plusieurs corps, tandis que plusieurs êtres peuvent vivre ensemble dans la même partie de temps. Les êtres dont la durée coïncide sont dits contemporains.

Toute vie limitée a une durée limitée. La vie de la terre est plus longue que celle de ses habitants, mais elle a aussi son commencement et sa fin. Si la vie était infinie, la durée se confondrait avec la perpétuité, et l'équation serait établie entre la possibilité et la réalité, entre les états possibles enveloppés dans l'essence éternelle et la manifestation de ces états sous la forme du temps. Rien n'empêche de considérer le temps entier comme présent. C'est ainsi qu'il faut comprendre la toute-présence ou la présence infinie de Dieu. Toutes choses dans le temps sans limites sont présentes à la pensée divine. Mais il ne faut pas oublier dans cette application que le temps présent contient toujours deux parties séparées par l'instant actuel, l'une passée, l'autre future. Ce qui est passé est passé, ce qui est futur est futur pour Dieu comme pour nous. L'instant actuel a, comme toutes choses, son essence propre ou son originalité; il diffère de tous les instants qui précèdent ou qui suivent; il est unique, il est le même pour tous les êtres vivants.

Mais le temps est-il infini ? Nous avons déjà fait allusion à cette question redoutable, nous ne l'avons pas résolue. Nous allons y arriver en abordant la notion métaphysique du temps. Pour le moment, contentons-nous de remarquer qu'il est logiquement impossible à la raison humaine de s'arrêter à la conception d'un temps ou d'un espace limité. Dès que nous supposons une limite, nous sommes obligés de la reculer, parce que nous entrevoyons toujours du temps ou de l'espace au delà de cette limite. Le temps et l'espace ne sont-ils pas

uniques en leur genre, et alors comment seraient-ils limités? Leurs parties ne sont-elles pas homogènes, et alors pourquoi tel commencement plutôt qu'un autre? La plupart des auteurs anciens et modernes, philosophes et théologiens, sont d'accord sur l'infinité du temps. Aristote déjà démontrait l'éternité du monde par l'éternité du mouvement, et Origène appuyait la même démonstration sur l'éternité des attributs divins qui impliquent l'existence du monde, tels que la paternité et la toute-puissance. L'astronomie et la philosophie, depuis la Renaissance, s'engagent dans la même voie au sujet de l'infinité du monde dans l'espace [1].

III.

NOTION MÉTAPHYSIQUE DU TEMPS.

Après avoir étudié le temps dans ses rapports avec le moi et avec le monde, il reste encore à le considérer dans ses rapports avec Dieu. C'est là le nœud de toutes les difficultés que soulève le problème du temps.

Si le temps est à certains égards un attribut de Dieu, il est clair que le temps doit être infini, car Dieu est infini dans tous ses attributs. L'infinité du temps se déduira alors logiquement de la nature de Dieu, et la déduction correspondra à l'intuition que nous avons d'un temps sans commencement et sans fin.

Mais si le temps est à la fois un attribut du moi, du monde et de Dieu, quelle différence y a-t-il encore entre Dieu et les êtres finis? Dieu n'est-il pas l'Éternel ? Et l'Éternel peut-il être soumis aux vicissitudes du temps et contraint de se développer dans les diverses parties de la durée? De plus, les êtres finis n'ont-ils pas une fin, et s'ils ont une fin peuvent-ils remplir de

[1] *Introduction à la philosophie et préparation à la métaphysique :* la Nature, pp. 87 et suiv., 2e édit Bruxelles, 1880.

leurs actes le temps infini, et s'ils n'occupent pas tout le temps, n'y a-t-il pas un vide en Dieu? Que deviennent alors la plénitude et la perfection divines?

Par contre, si le temps n'est pas un attribut de Dieu, comment Dieu peut-il être l'activité infinie, la vie perpétuelle, la providence incessante de toutes les créatures qui sont engagées dans les liens du temps? Comment peut-il connaître le passé et le futur, si le temps est étranger à sa nature? Le temps a-t-il été créé? Comment? A quel moment? . . .

Voilà les grosses épines de la question du temps.

Remarquons d'abord qu'aucun système philosophique ni théologique n'a pu les enlever jusqu'ici. Les Orientaux plongeaient avec enthousiasme dans l'infini, mais ignoraient les procédés de la science. Les Grecs, au contraire, voyaient la perfection dans le fini, sous les traits de l'idéal; ils ne connaissaient guère Dieu comme être infini et n'accordaient à l'infini qu'une existence virtuelle. Pour le créateur de la métaphysique, Dieu, l'être parfait, est un acte pur et éternel, sans aucun mélange de matière ou de virtualité. Avec le Christianisme, la conception de Dieu comme Être un, infini, absolu, illumine la conscience et la théologie devient le flambeau de la vie. *In Deo sumus, vivimus et movemur*, dit saint Paul. *Ex Ipso et per Ipsum et in Ipso sunt omnia.* Mais la notion du temps manquait, et la cosmologie était encore dans l'enfance. Personne ne soupçonnait la valeur de la Nature. Saint Augustin estime que Dieu a créé le temps avec le monde et que le monde n'occupe qu'une partie déterminée de l'espace pendant une partie déterminée du temps. Saint Thomas revient à Aristote. Pour l'ange de l'École comme pour le Stagirite, Dieu est un acte pur et éternel, sans changement et sans succession; le temps ne regarde que les créatures. Depuis la Renaissance, la cosmologie change de face, grâce à Copernic. Descartes conçoit le monde comme infini dans l'espace, mais n'aborde pas la question du temps. Clarke, le premier, prenant la défense de Newton contre Leibnitz, fait du temps et de l'espace des attributs divins; mais il ne sait pas tirer parti de sa

réforme, car il confond aussitôt le temps infini avec l'éternité et l'espace infini avec l'immensité. Depuis cette époque, plus rien n'a paru sur le temps, si ce n'est la théorie subjective de Kant et les pages désespérées de Spencer.

En somme, la nature du temps n'est pas encore élucidée. En conséquence, la théologie du moyen âge et la métaphysique moderne, si profondes en certaines matières, restent pleines d'obscurités et de mystères dans toutes les questions qui concernent le temps, la vie, l'évolution des êtres et du monde.

Il appartenait à Krause de combler cette lacune.

Pour introduire en Dieu la notion du temps, sans déroger à la perfection divine, il suffit d'appliquer à la métaphysique les règles générales de la méthode : considérer chaque chose en elle-même, puis dans son contenu, enfin dans ses rapports avec tout ce qu'elle contient dans son essence. En analysant le moi en lui-même, dans son essence une et indivise, nous avons reconnu son existence immuable et éternelle; en analysant ensuite son contenu, nous avons rencontré une série d'états qui se modifient d'instant en instant et qui se réalisent d'une manière continue sous la forme du temps. Telle est la notion psychologique du temps. Le temps est donc, sous ce rapport, une propriété intérieure du moi, la forme des phénomènes internes, la forme de l'activité consciente, la forme de la vie de l'âme. En appliquant le même procédé à Dieu, on obtient la notion métaphysique du temps, comme forme de la vie divine, et l'on n'est plus exposé, soit à confondre le temps avec l'éternité, comme le faisait Clarke, soit à les séparer, à l'exemple des scolastiques.

Considéré en lui-même, Dieu est l'Être, Dieu est Celui qui est, Dieu est l'Être seul et unique, l'Être un, infini, absolu, sans second, sans dépendance, sans limites. De tout ce qui n'est pas Dieu, on peut dire : Ce sont des êtres, chaque chose déterminée est un être, mais Dieu seul est l'Être. Cela dit tout et comprend tout. C'est sous ce nom que Dieu est désigné dans la Bible et dans l'École, comme dans les écrits de Platon, de Fénelon ou de Spinoza. Sous ce rapport, Dieu ne change pas, ne devient

pas; il est l'Être éternel, il est immuable dans tous les attributs qui constituent son essence [1].

Considéré dans son intérieur, Dieu contient en soi et sous soi toutes les déterminations de l'essence, tous les êtres déterminés qui forment les divers ordres de la réalité, savoir le monde physique, le monde spirituel et l'humanité. Oui, l'univers est en Dieu, distinct de Dieu, mais uni à Dieu, comme les couleurs sont distinctes de la lumière et unies à la lumière. L'univers est si bien uni à Dieu qu'il est dans toutes ses parties déterminé selon les attributs de l'essence divine : l'absolu éclate dans le monde des esprits, l'infini dans le monde des corps, l'harmonie dans le monde des êtres formés par l'union d'un esprit et d'un corps. C'est pourquoi l'on peut affirmer que Dieu est la *cause* de l'univers ou qu'il est *Créateur*. Comparé aux êtres du monde, qui sont tous déterminés ou limités à tel ou tel genre de la réalité, Dieu est l'Être suprême. C'est ainsi qu'on peut échapper au panthéisme et concilier la transcendance divine avec l'immanence. Le panthéisme confond Dieu avec le monde; le dualisme les sépare; le panenthéisme les unit sans les confondre, et les distingue sans les séparer, d'après la formule de saint Paul, fréquemment reproduite par les théologiens : *Ex Ipso et per Ipsum et in Ipso sunt omnia*. Dieu est au monde comme l'unité pure et simple de l'essence est à ses déterminations intérieures. Sans Dieu, il n'y aurait pas de monde ; sans le monde, l'essence divine serait une unité vide, sans contenu, Dieu n'aurait ni la plénitude ni la perfection de l'essence.

Puisque Dieu est infini dans tous ses attributs, il est également infini dans son intérieur. En conséquence l'univers est infini dans ses divers ordres, comme monde des corps, comme monde des esprits et comme humanité. Dieu est encore éternel sous ce rapport. Si Dieu est la cause du monde, il en est avant tout la cause éternelle.

[1] *Logique*, t. I, livre IV : La légitimité de la connaissance. Bruxelles, 1865. — *Introduction à la philosophie et préparation à la métaphysique*, chap. VI, pp. 456 et suiv. Bruxelles, 1880.

L'univers a aussi son contenu. Il contient en soi tous les êtres finis, toutes les individualités du genre physique, du genre spirituel et du genre humain, les astres, les esprits, les êtres animés.

Chaque individualité a encore son contenu. Elle contient en soi une multiplicité d'états déterminés qui s'excluent et qui se réalisent tour à tour.

Maintenant tous ces états déterminés de tous les êtres déterminés qui composent les divers ordres de l'univers forment à chaque instant, l'*état du monde*. Chaque état du monde présente donc une détermination complète de toute l'essence qui appartient à tous les êtres du monde. La terre, par exemple, se trouve à chaque instant dans un état parfaitement déterminé : elle occupe une position déterminée dans l'espace, elle tourne sur elle-même et parcourt son orbite avec une vitesse déterminée, elle arrive à un moment déterminé de son évolution, et tous les êtres qui l'habitent sont à leur tour au même instant complètement déterminés en eux-mêmes et dans tous leurs rapports. Il en est de même évidemment de tous les astres et de tous les globes habitables disséminés dans l'espace.

Si Dieu contient en soi et sous soi le monde, il contient donc aussi dans la plénitude de son essence toutes les déterminations infiniment multiples de l'essence de tous les êtres finis, par conséquent la multiplicité des états du monde.

Et cependant chaque détermination d'un être ou d'une essence exclut toute autre détermination dans le même être ou dans la même essence.

Nous arrivons ainsi à la même contradiction apparente que dans l'analyse du moi. La solution est la même. Comment, en effet, appelle-t-on la propriété d'un être qui enveloppe dans son essence une variété d'états qui s'excluent? Cette propriété est le *temps*. C'est grâce au temps que tous les états qui coexistent comme possibles dans l'essence d'un être se réalisent un à un, d'instant en instant, d'une manière successive.

Le temps est donc aussi une propriété de Dieu, non pas une propriété fondamentale qui affecte l'essence une et entière de

l'Être, mais une propriété formelle, intérieure et subordonnée, qui concerne le contenu de l'essence divine, c'est-à-dire le monde. Le temps n'est pas un attribut inhérent *à* l'essence, comme l'unité, comme l'infini ou l'absolu, mais l'attribut de ce qui est *dans* l'essence, en tant que l'essence une et indéterminée contient en soi toutes les déterminations de l'essence qui se manifestent d'une manière continue dans la série des états du monde.

Considéré dans son essence une et indivise, Dieu est éternel, Dieu est immuable, Dieu n'est soumis à aucune variation. Mais, considéré dans son intérieur, Dieu est aussi la détermination infinie de l'essence, sous la forme du temps. Comme Être éternel, Dieu est exactement Celui qui est, dans le sens de la Bible et du Timée. Comme existence temporelle ou comme Être vivant, Dieu est Çelui qui a été, qui est et qui sera dans les siècles des siècles, sans commencement et sans fin. Il ne faut pas entendre par là que Dieu existe dans le temps, dans les parties successives de la durée, comme si le temps était quelque réalité indépendante subsistant hors de Dieu ; c'est au contraire le temps qui est en Dieu, comme forme de l'évolution de tous les êtres du monde qui subsistent sous Dieu et par Dieu. Il ne faut pas se figurer non plus que, à cause du temps, Dieu grandit, se développe et se perfectionne comme les êtres finis. Le développement est une extension de l'être, qui est incompatible avec la perfection divine. Dieu n'est pas un être fini, ni la somme des êtres finis, il est l'Être. La somme des êtres finis, c'est le monde, et le monde n'est pas Dieu, mais en Dieu. Ce n'est pas Dieu qui se développe dans le monde, mais le monde qui se développe en Dieu. Sans doute, il y a aussi du changement en Dieu, puisque le temps est en Dieu, mais ce n'est pas l'essence divine ni les attributs divins qui se modifient, ce sont les états des êtres déterminés qui vivent en Dieu.

En tant qu'il contient en soi la série continue des états du monde, Dieu est le *devenir*, le devenir infini et absolu. Le devenir ne concerne pas l'essence une et entière de Dieu, qui est immuable et éternelle, mais le contenu de l'essence, les

déterminations incessamment variables de tous les êtres du monde. En tant qu'il est la cause du devenir universel, sous la forme du temps, Dieu est l'*activité*, l'activité infinie et absolue. L'activité divine est l'activité parfaite, qui a pour objet, à chaque instant, de manifester le divin, sous des formes toujours nouvelles, toujours originales, c'est-à-dire de réaliser le bien, le beau, le vrai, le juste sans commencement et sans fin dans le temps, eu égard à toute la situation du monde dans chaque partie de la durée. Si Dieu n'était qu'un acte éternel, selon la formule consacrée, comment serait-il providence? comment ferait-il éclater sa sagesse, sa justice, son amour dans la vie des êtres soumis à la loi du temps? Dieu est plus qu'un acte, il est activité, et l'activité est aussi inséparable du temps que le fond de la forme. C'est Aristote avec sa définition du temps, comme mesure du mouvement, et sa distinction entre la puissance et l'acte, appliquée à la matière et à la forme, qui a engagé la scolastique dans cette voie étroite, où l'activité et le temps sont exclus de l'essence divine, où Dieu est banni, par conséquent, de la vie universelle.

En tant qu'il est la cause intime et temporelle du devenir, Dieu est la *vie*, la vie infinie et absolue, la vie parfaite, idéal de la vie des êtres raisonnables. Il n'y a aucun motif de refuser à Dieu l'intimité, comme je crois l'avoir démontré ailleurs [1]. Dieu a certainement la conscience et le sentiment de lui-même, la conscience et le sentiment du monde et des êtres finis. C'est là le passage entre les attributs ontologiques de l'Être et les attributs psychologiques et moraux de Dieu. Dieu n'est pas la substance impersonnelle du panthéisme, ni la force inconsciente du pessimisme, mais l'Être conscient de soi, qui sait ce qu'il fait, qui donne à tous les êtres les moyens d'atteindre leur fin, qui veut que les créatures intelligentes s'élèvent à lui et qui s'unit intimement à tout ce qui vit par les liens de l'amour. C'est là la base de la religion. Or l'intimité s'applique à tous les attributs divins. Si Dieu est la cause une et entière, la

[1] *Psychologie*, 3e édit., pp. 113, 158 et suiv. Bruxelles, 1879.

cause éternelle et temporelle, il est aussi la cause consciente; s'il est l'activité infinie et absolue, il est aussi l'activité intime et c'est comme tel qu'il est la vie. Dieu est l'intimité vivante qui accompagne tous les états du monde, et la perfection vivante qui, à chaque instant et sur chaque globe, dans l'espace et dans le temps infini, effectue tout ce qui est divin, sous une forme originale, en tenant compte des forces conscientes ou inconscientes des créatures. Dans la vie divine, la réalité est toujours conforme à l'idéal, parce que Dieu est à la fois la perfection éternelle et la perfection vivante. Mais la réalisation du divin sous des formes toujours autres ne se conçoit pas sans le temps. Le temps est la forme de la vie divine, qui comprend en soi et sous soi la vie du monde et de tous les êtres finis. Sans le temps, l'Être serait le Dieu éternel, il ne serait pas le Dieu vivant.

Il est clair maintenant qu'il ne faut plus se demander si le temps est fini ou infini, s'il est relatif ou absolu, s'il est quelque chose de réel ou non, s'il est une substance ou un attribut, s'il contient du vide ou s'il est plein dans toute son étendue. Toutes ces difficultés disparaissent, dès qu'on est convaincu que le temps est un attribut divin, qu'il est la forme de l'activité et de la vie divines. Le temps est nécessairement un, infini, absolu, comme tous les attributs de Dieu. Seulement, comme le temps n'est pas l'Être, ni une substance, ni une cause, mais une simple forme, inhérente à ce qui change, le temps est un, infini, absolu en son genre, comme l'espace, selon l'ordre de réalité qui lui appartient. Il n'est pas absolument un comme Dieu, puisqu'il y a autre chose que le temps, mais il est seul et unique en son genre, et en conséquence il est le même pour tous les êtres et pour Dieu. Il n'est pas non plus absolument infini comme Dieu, mais infini en son genre, parce qu'il n'est limité par aucune réalité de même nature : il est sans commencement *a parte ante* et sans fin *a parte post*. Il n'est pas enfin infiniment absolu comme Dieu, mais seulement absolu dans les limites de son genre, par conséquent sans relation avec une autre forme de succession. Il ne faut pas craindre d'introduire

l'infini et l'absolu dans le monde, car le monde ne renferme que les divers genres de la réalité, et tout genre, quelque infini qu'il soit en lui-même, est limité par un autre genre. Dieu est au-dessus de tout genre, il est l'Être un, infini, absolu, sans aucune réserve.

La conception d'un temps infini, qui n'a ni un premier ni un dernier instant, déroute l'imagination, j'en conviens ; mais ce n'est pas l'imagination qu'il faut consulter ni sur l'infiniment grand ni sur l'infiniment petit, c'est la raison. L'imagination ne nous donne que des images, et une « image mentale » de l'infini, comme le demande Spencer, est impossible. Il faut apprendre à penser sans représentations sensibles. La raison interrogée avec soin dans la pleine lumière de la conscience nous donne une intuition nette du temps et de l'espace infinis, et cette intuition doit être tenue pour légitime, dès qu'il est démontré qu'elle est conforme au principe absolu de la science.

Les autres objections se résolvent de la même façon quand on distingue ce que Dieu est en lui-même et ce qu'il est dans son intérieur. L'intuition du moi et de son contenu dans la psychologie, sert de guide et de contrôle à la pensée pour la déduction des attributs divins dans la métaphysique. En appliquant à l'Être infini et absolu les notions de temps, de devenir, d'activité et de vie, on ne porte aucune atteinte à la pureté, à la simplicité, à la perfection de l'essence divine, pourvu qu'on les considère comme des propriétés internes qui affectent le contenu de l'essence, c'est-à-dire les états déterminés du monde [1].

Faisons, pour terminer, une dernière application de la notion théologique du temps. La question de la *connaissance* que Dieu possède des évènements passés et futurs a toujours paru pleine de mystères et même de dangers pour la liberté humaine. Comment, en effet, Dieu aurait-il conscience du passé et du futur s'il n'a qu'une existence éternelle et si les états du monde sont étrangers à son essence? Les théologiens déclarent d'un consentement unanime que rien n'est passé, que rien

[1] Krause, *Das System der Philosophie*. Göttingen, 1828.

n'est futur pour Dieu, que tout est présent à l'Éternel, et qu'en conséquence Dieu ne possède, à proprement parler, ni mémoire, ni prescience, mais qu'il a l'omniscience, qui embrasse tous les temps. *Deo nihil praeteritum aut futurum, at omnia sunt praesentia* [1]. Et si nos actes futurs sont éternellement fixés dans la pensée divine, comme s'ils étaient présents, comme s'ils étaient accomplis, comment pouvons-nous être libres et responsables de nos actes? Les théologiens ont beau dire: Dieu ne change pas les choses en les prévoyant. Les théologiens se trompent: Dieu changerait le mode d'existence des choses en prévoyant comme réel ce qui n'est encore que possible, et c'est précisément ce mode d'existence qui intéresse la liberté. Si tout l'avenir est gravé dans la pensée divine comme il sera un jour, avec tous les détails d'une réalité concrète, c'est que l'avenir ne contient que des choses nécessaires; car il faut appeler nécessaire tout ce qui n'existe que d'une seule façon par rapport à autre chose, comme la somme des angles pour un triangle ou l'occultation d'un astre pour un autre astre à un moment déterminé.

Sommes-nous donc obligés de nier la prescience de Dieu pour sauver la liberté de l'homme? Non, il ne faut rien détruire d'essentiel; il faut expliquer, redresser et compléter, en matière religieuse comme en matière sociale. La prescience et la mémoire divines sont attestées par la conscience du genre humain à tous les degrés de la culture religieuse, et ce n'est pas à tort, car la mémoire et la prescience existent même chez l'homme et ne sont que le prolongement de la conscience s'étendant dans le passé et dans l'avenir. Rejeter ces attributs serait diminuer la personnalité de Dieu et saper la base de toute religion même naturelle.

Une explication est facile quand on distingue entre l'éternité et le temps et quand on reconnaît à Dieu la conscience, l'activité et la vie. Dieu a pleine conscience de lui-même, par conséquent aussi de tout ce qu'il contient en soi et sous soi,

[1] Ubaghs, *Theodiceae seu theol. nat. elementa*, p. 256.

c'est-à-dire du monde et des êtres finis. Dieu sait tout par cela seul qu'il se connaît lui-même, car tout ce qui n'est pas lui est en lui, sous lui et par lui, soit sous le caractère de l'éternité, soit sous le caractère du temps. L'omniscience en Dieu n'est que la conscience ou l'intuition de soi-même. Dieu est la conscience éternelle et la conscience vivante. Il connaît éternellement tout ce qui est éternel, il connaît temporellement tout ce qui est temporel. Il a donc aussi pleine conscience de l'instant où nous sommes et pleine conscience de tout ce qui précède et de tout ce qui suit cet instant. On peut donc dire qu'il se souvient et qu'il prévoit, qu'il n'oublie rien et qu'il n'arrive rien d'inattendu pour lui, qu'il a la mémoire et la prescience, selon la vraie signification de ces termes. Il ne faut pas objecter que tout est présent à Dieu, qu'il n'y a pour lui ni passé ni futur; car le présent, aussi loin qu'on l'étende, contient toujours l'instant actuel et se divise mathématiquement en deux parties, l'une passée, l'autre future. Ces deux parties sont et restent égales, puisque le temps est infini. Or Dieu connaît les choses en vérité, telles qu'elles sont en elles-mêmes. Il connaît donc le passé comme passé et le futur comme futur, il connaît l'instant actuel comme tel dans sa plénitude et dans son originalité, il sait, par exemple, que nous élevons actuellement notre pensée vers lui.

Mais, au sujet de l'avenir, il importe de remarquer que rien encore n'est accompli. L'avenir est une page blanche où viendront se fixer les évènements possibles, à mesure qu'ils se réaliseront. Personne ne peut observer l'avenir, parce que dans l'avenir rien n'existe en fait, rien n'est réel, rien n'est positif, tout est possible. Demain est pour nous un objet de conjecture et de probabilité. Des trois modes d'existence un seul convient au futur, la possibilité. L'avenir est le champ des possibilités indéfinies. On peut cependant y distinguer trois genres de possibles, en jugeant de l'avenir par le passé et en appliquant de nouveau à la possibilité les trois modes de l'existence : il y a des possibles qui vont se réaliser, parce que leur accomplissement est préparé par la situation présente ou par les dis-

positions du moment; il y en a d'autres qui devront se réaliser dans la suite, parce que leur accomplissement dépend des lois fatales de la nature; il y en a d'autres enfin qui pourront se réaliser à tel ou tel moment, de telle ou telle manière, parce que leur accomplissement est surbordonné à la volonté libre de l'homme ou résulte des relations infiniment multiples que l'activité spontanée des êtres finis peut amener à chaque instant. Ces trois genres de possibles que l'avenir recèle dans son sein constituent la possibilité actuelle, la possibilité nécessaire et la possibilité contingente. C'est ici que les *futurs contingents* trouvent leur place.

On n'est plus d'accord aujourd'hui sur ces futurs contingents. Ceux qui n'étudient que l'ordre physique des choses, où les phénomènes sont toujours conformes à leurs lois, n'admettent aucune contingence dans le monde. Tout l'avenir est alors réglé comme les mouvements de notre système planétaire et l'histoire future de l'humanité peut être soumise au calcul et prédite comme l'histoire de la terre. Tout se déroule et s'enchaîne avec une inflexible nécessité, car il n'existe dans l'univers aucun agent libre qui puisse troubler le cours régulier des évènements. Laplace a exprimé cette pensée avec une remarquable vigueur dans l'*Essai philosophique sur les probabilités.*

Ce déterminisme universel simplifie la question de la prescience; mais il ne peut satisfaire ni le moraliste, ni le juriste, ni les psychologues qui reconnaissent l'esprit comme une force intelligente et libre, distincte de toutes les forces de la nature, capable de se déterminer elle-même, à son gré, en opposition ou en harmonie avec les lois du monde moral. Car enfin, si chaque être agit exactement comme il doit agir et ne fait absolument que ce qu'il doit faire, il n'y a plus pour personne ni mérite, ni démérite, la vertu et le vice ne sont plus notre œuvre, mais l'œuvre de la nature, et si la responsabilité individuelle cesse, la répression doit cesser avec elle. Affirmer le déterminisme non seulement dans l'activité de la matière, mais encore dans l'activité de l'esprit, c'est supprimer la mora-

lité et le droit, principe de la société. Mais affirmer la liberté, c'est introduire dans le monde un élément perturbateur, aussi longtemps du moins que la liberté ne sera pas disciplinée par l'éducation et mise en accord avec la raison. La contingence et le hasard viennent de là en grande partie.

Il ne faut pas rejeter le *hasard,* en disant que rien n'arrive sans cause et en accusant notre ignorance. Car le hasard ne désigne pas l'absence de cause, mais le produit du concours de plusieurs causes indépendantes les unes des autres, lorsque ce concours amène quelque évènement, heureux ou malheureux, auquel personne ne pouvait s'attendre. Telle est souvent la rencontre fortuite de deux personnes. Les malheurs ou les bonheurs de la vie n'ont pas d'autre signification. Ils sont pour chacun au nombre des futurs contingents.

Considérons maintenant les divers genres de possibilités futures dans leurs rapports avec la prescience de l'homme et de Dieu.

Il est évident que, dans le cours normal de la vie, nous connaissons en partie les possibilités actuelles, celles qui vont se réaliser dans l'avenir le plus prochain, puisque nous pouvons assister à leur accomplissement. Mais nous ne les connaissons pas toutes, même parmi celles qui nous intéressent personnellement ; car à chaque instant peut surgir quelque accident qui nous surprend, qui nous émeut et nous déroute. Nous prévoyons aussi un certain nombre de possibles qui devront ou qui pourront se réaliser dans un avenir plus ou moins lointain. Nous savons, par exemple, d'une manière certaine à quel instant précis auront lieu les éclipses dans notre système planétaire pendant une longue série de siècles. Dans le domaine de l'astronomie mathématique, notre prévoyance équivaut à la prescience. Mais dans le domaine des relations sociales, où interviennent les passions, les intérêts, les décisions d'une volonté capricieuse et arbitraire, nous avons à peine la prévoyance, sans aucune garantie de certitude, nous devons nous contenter de la probabilité. Les futurs contingents ne sont pas l'objet d'une connaissance apodictique.

Nous savons bien ce que nous pourrons faire la semaine prochaine, le mois prochain, l'année prochaine, si nous vivons encore, mais nous ne savons pas ce que nous ferons. Nous formons des projets à perte de vue pour tous les âges, mais nos projets sont fréquemment renversés par des accidents imprévus ou par notre propre volonté. « L'homme propose et Dieu dispose. » Et si nous connaissons si peu nos propres résolutions, comment pourrions-nous prédire à coup sûr celles de nos semblables ou celles des assemblées délibérantes? Dans toutes nos conjectures, nous comptons sur les antécédents d'un homme, sur les intérêts d'un groupe, sur la sagesse d'une nation, mais nous ne tenons pas compte du libre arbitre, qui déjoue tous nos calculs. Le fait est que la liberté n'est pas une force mécanique, ni une quantité algébrique, mais la propriété d'un agent moral qui se détermine lui-même, en dépit de toutes les sollicitations qui le provoquent. Nous ne connaissons donc les futurs contingents que comme possibles, nullement comme réels. Les prendre en considération comme possibles, examiner et discuter, autant qu'on est capable de le faire, tout ce qui peut arriver, est la marque d'un esprit prudent. Dans les mêmes limites il est permis de dire, avec un grand ministre : Gouverner c'est prévoir.

L'intelligence divine est à l'intelligence humaine comme l'infini est au fini. Dieu possède l'omniscience, il connaît toutes choses d'une manière exacte et certaine, il est infaillible; mais la science divine n'est pas d'une autre nature que la nôtre, car la vérité est une. Connaître une chose en vérité, c'est toujours la connaître telle qu'elle est, et non autrement. La science divine est illimitée, mais elle est déterminée par la nature des choses et, par conséquent, par leur mode d'existence. Dieu connaît donc le passé et l'avenir sans limites, mais il ne connaît pas l'avenir comme le passé. Dans le passé tout est réalisé; dans l'avenir rien n'est réalisé. Par sa prescience, Dieu connaît de nouveau tout ce qui est possible et tout ce qui est nécessaire pour tous les êtres dans le temps et dans l'espace infinis, mais il ne connaît pas le possible comme réel ni

comme nécessaire; sinon sa connaissance serait en défaut. Il n'y a donc rien d'imprévu, rien de caché pour lui ni dans les destinées individuelles ni dans le sort des sociétés humaines. Il y a du hasard pour nous qui ne prévoyons pas toutes les combinaisons possibles résultant du concours de tous les êtres finis; mais pour celui qui pénètre tous les rapports et qui en tient compte dans le gouvernement providentiel du monde, il n'y a point de hasard.

L'impossible ne se réalise pas. Tout ce qui arrivera peut donc arriver, et Dieu le connaît comme tel; mais tout ce qui arrivera ne doit pas nécessairement arriver, sinon toute contingence disparaîtrait de la vie individuelle, et Dieu ne le connaît pas non plus comme devant arriver. Parmi les évènements possibles il en est qui dépendent de la volonté libre de l'homme. Or le libre arbitre implique que l'homme puisse à chaque instant choisir, à tort ou à raison, entre un acte et un autre. Sans cette possibilité permanente de faire ou de ne pas faire, soit le bien, soit le mal, il n'y a plus pour nous de liberté morale ni de responsabilité. Si notre choix pouvait être fixé d'avance, s'il pouvait logiquement se déduire de nos antécédents, comme dans le mouvement des astres l'effet se déduit de la cause, notre choix ne serait plus libre, il serait nécessité. Voilà précisément où conduit la théorie vulgaire de la prescience divine, qui ne fait aucune distinction entre les divers modes de l'existence. Quand on soutient que Dieu connaît l'avenir comme s'il était présent ou qu'il connaît les possibilités futures comme si elles étaient réelles, on assimile la pensée divine au livre du Destin, où sont inscrits les évènements de tous les temps, et l'on change la nature des choses en faisant d'un acte contingent un acte nécessaire. Tout l'avenir alors n'existe plus que d'une seule façon par rapport à la pensée divine, et ce qui n'existe que d'une seule façon par rapport à autre chose est nécessaire. Voilà le déterminisme universel.

Il n'y a qu'une manière de concilier la prescience divine avec la liberté humaine et de sauvegarder en même temps les

intérêts de la moralité : c'est d'affirmer que la prescience s'exerce selon les lois de la vraie connaissance et qu'elle est, par conséquent, en harmonie avec la nature des choses. Il existe dans le monde deux genres de causes : les causes nécessaires, dans l'ordre physique, les causes libres, dans l'ordre moral. Il faut laisser une place aux unes et aux autres. Les effets des causes nécessaires sont déterminés, démontrables, soumis au calcul et à la prévision. Les effets des causes libres sont indéterminés, indémontrables et ne peuvent être soumis au calcul et à la prévision que dans les limites de la possibilité.

Il importe aujourd'hui d'insister sur la solution de cette question métaphysique, parce que la spéculation et la liberté sont également mises en péril par les doctrines contemporaines, qui ne recherchent que le positif et qui ne voient rien de positif en dehors de la matière.

GRÉTRY

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

MICHEL BRENET.

(Couronné par la Classe des beaux-arts dans sa séance du 25 octobre 1883.)

GRÉTRY

SA VIE ET SES ŒUVRES.

CHAPITRE PREMIER.

Enfance et jeunesse de Grétry. — Liège, Rome, Genève.

I.

Si l'on avait la prétention de tracer l'arbre généalogique de Grétry, ainsi qu'on l'a fait pour Bach en Allemagne; l'impossibilité d'une telle entreprise ne tarderait pas à se faire reconnaître. Grétry, dans les Mémoires où il nous raconte la plus grande partie de sa vie [1], ne remonte dans sa parenté que jusqu'à son grand-père, Jean-Noé, qui tirait son nom de famille d'un hameau du diocèse de Liège, où ses parents avaient possédé quelques biens. Jean-Noé Grétry les vendit à l'époque de son mariage avec une jeune Allemande, Dieudonnée Campinado. S'unissant malgré l'opposition des parents de la jeune

[1] Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique,* 3 vol. in-8°. Paris, imprimerie de la République, an V.

fille, les amoureux avaient compris qu'ils ne devaient compter que sur eux-mêmes ; prenant leur sort du bon côté, avec l'insouciante gaîté de la jeunesse, ils s'étaient établis à Blegny, petit village près de Liège, et gagnaient leur vie en vendant aux paysans de la bière et de l'eau-de-vie. Jean-Noé, qui jouait tant bien que mal du violon, mettait ses talents à profit et faisait danser ses clients le dimanche ; l'auberge campagnarde offrait alors le tableau d'une de ces fêtes flamandes qu'ont reproduites tant de grands peintres. C'est là qu'un oncle très vénérable de Dieudonnée, le prélat Delvilette, haut dignitaire de l'Église et de l'Empire, retrouva sa nièce gaie et heureuse, lorsqu'il vint la voir à Blegny, en allant siéger au chapitre de Liège, en qualité de commissaire de l'Empereur. Un petit bonhomme de sept ans, François Grétry, raclait bravement du violon à côté de son père ; sa bonne mine eut bientôt charmé le prélat, qui fut tenté d'emmener son petit-neveu avec lui à Presbourg, où il résidait. Jean-Noé et sa femme ne se souciaient guère de se séparer d'un enfant qui faisait la joie de leur pauvre ménage ; aussi se gardèrent-ils de blâmer leur fils lorsqu'ils l'entendirent repousser les offres avantageuses de l'oncle, en assurant qu'il ne voulait point quitter ses parents et qu'il avait la vocation bien arrêtée de devenir un jour un musicien.

Ses dispositions pour cet art étaient en effet remarquables, et à douze ans il obtenait au concours la place de premier violon de l'église S[t]-Martin, à Liège. Il se fixa donc en cette ville et se mit bientôt à donner des leçons de musique. Il avait vingt-trois ans lorsqu'il s'éprit d'une de ses élèves, Marie-Jeanne Defossez, qui appartenait à une fort bonne famille. Les parents de la jeune fille s'opposèrent quelque temps au mariage, soit parce qu'ils regardaient l'origine et la profession de François Grétry comme inférieures à ce qu'ils étaient en droit d'exiger, soit parce qu'ils redoutaient pour leur enfant les privations et les fatigues d'un ménage sans aisance. Ils cédèrent pourtant aux prières des jeunes gens que la musique avait rapprochés, et qui devaient avoir pour second fils un des plus grands artistes de leur siècle.

André-Ernest-Modeste Grétry naquit à Liège, le 11 février 1741. Des contestations se sont produites en ce qui concerne la date et le lieu de sa naissance; le lecteur nous pardonnera d'entrer dans ces détails. Nous sentons parfaitement que, si rien de ce qui touche à l'histoire d'un grand compositeur n'est indifférent aux amis de la musique, les discussions de ce genre apportent dans un travail biographique une certaine aridité. Nous nous sommes donc efforcé de les réduire aux plus simples proportions, nous réservant de produire en appendice les pièces principales du débat.

Grétry lui-même ayant fixé pour son jour de naissance la date du 11 février, tous ses biographes se sont conformés à ce renseignement, jusqu'au jour où M. Jal produisit, dans son *Dictionnaire critique,* un acte de baptême tiré des registres de l'église Ste-Marie de Liège, par lequel la naissance de Grétry se trouvait reportée de trois jours en arrière, au 8 février [1].

D'après cette assertion si explicite, M. Arthur Pougin, dans son *Supplément* à la *Biographie des musiciens,* de Fétis, a cru devoir démentir Grétry, Fétis et les auteurs qui avaient reproduit et adopté la date du 11 février. Pour cette fois, cependant, Jal, infatigable et habile chercheur, pourrait avoir été trompé par un document inexact; d'autres extraits de baptême, tirés des registres de la paroisse Notre-Dame aux Fonts, de Liège, ont été publiés à leur tour et ne font pas mention de la date du 8 février. Un écrivain spadois, M. Albin Body, après avoir comparé l'un de ces textes avec celui de Jal, n'hésite pas à taxer ce dernier d'apocryphe. Nous croyons devoir nous en tenir à la date du 11 février [2]. En ce qui concerne le lieu précis de la naissance de Grétry, d'autres doutes se sont élevés, qui n'ont pas encore été éclaircis. Chacun des deux quartiers de Liège revendique l'auteur de *Richard* pour un de ses enfants; la tradition place son berceau dans une maison du quartier

[1] JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* p. 657, in-8°. Paris, Plon, 1867.

[2] Voyez Appendice : Date de la naissance de Grétry.

d'Outre-Meuse, rue des Récollets, n° 28, où l'on a encastré une pierre avec cette inscription :

ICI EST NÉ
ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY,
LE 11 FÉVRIER 1741.

Cette maison, d'humble apparence, est devenue presque un but de pèlerinage artistique [1]; cependant un passage des Mémoires de Grétry semble prouver qu'il avait deux ans déjà quand ses parents vinrent s'y établir [2].

Fils de musiciens, Grétry suça avec le lait maternel l'amour de la musique et sa curiosité enfantine se porta de bonne heure vers les bruits et les chansons; à quatre ans, il écoutait attentivement le murmure de l'eau sur le feu, cette mélodie de la bouilloire que Ch. Dickens a décrite dans les *Contes de Noël*; voulant voir de plus près ou s'approprier ce nouvel instrument de musique, l'enfant saisit la marmite et, trop faible pour la porter, ne parvint qu'à la renverser sur la flamme. L'explosion fut violente, et Grétry, cruellement brûlé, en eut pour toute sa vie les yeux affaiblis.

[1] « Il est bien peu de Liégeois, et grâce au chemin de fer on pourra bientôt » dire qu'il est, dans la classe lettrée, peu de Belges, qui n'aient été voir, » dans l'un des recoins les moins ambitieux de l'antique quartier d'Outre- » Meuse, la demeure où naquit, le 11 février 1741, André-Ernest-Modeste » Grétry... » VAN HULST, *Grétry*, pp. 7, 8, in-8°. Liège, Oudart, 1842.

[2] C'est une note relative au Collége liégeois à Rome, dans lequel Grétry passa le temps de son séjour en cette ville : « Tout Liégeois a le droit d'y » demeurer cinq années. Il faut être né à Liége ou dans l'enceinte de trois » lieues aux environs de la ville : cependant le quartier d'Outre-Meuse est » exclu, parce qu'il régnait, dans le temps de sa fondation, une guerre civile » entre les deux quartiers de la ville... Si j'étais né deux ans plus tard, j'avais » part à l'exclusion. » GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 125; édition de Bruxelles, t. I. p. 77. En reproduisant cette note, M. de Gerlache ajoute : « Si je comprends » bien ces dernières paroles, il en résulte que Grétry n'est pas né Outre- » Meuse, comme on le suppose généralement, mais qu'il avait déjà deux ans » quand ses parents vinrent s'y établir. » DE GERLACHE, *Essai sur Grétry*, p. 13, en note, in-8°, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liége, le 25 avril 1821. S. l. n. d.

Un de ses plus doux souvenirs d'enfance, c'était son séjour de deux ans chez sa grand'mère, à la campagne; la vie saine et libre des champs, les tendres soins et les gâteries de l'aïeule furent à la fois salutaires et agréables pour le jeune garçon. Entouré dans toute son enfance des vives affections de la famille, Grétry devait conserver jusqu'à ses derniers jours un cœur aimant et bon; il devait aussi garder l'amour du sol natal et les mœurs simples et douces dont il avait vu dans sa première jeunesse des tableaux si calmes et si heureux.

On comprend facilement à quel point le contraste lui fut pénible à supporter lorsque, en quittant cette existence souriante de la maison de sa grand'mère, André Grétry fut placé par son père au chœur de l'église collégiale de St-Denis, à Liége. A cette époque, François Grétry remplissait dans cette église les fonctions de premier violon. L'enfant fut saisi d'effroi dès l'annonce de ce changement dans sa vie; les leçons de ses maîtres, les fatigues de ses occupations d'enfant de chœur, la régularité et la gravité de ses devoirs, la brusquerie, disons même la brutalité de ses professeurs, tout devait lui peser davantage lorsque sa pensée le reportait à sa vie au village, à ses jeux en plein air et aux caresses de Dieudonnée, son aïeule.

Le premier séjour d'André à l'église collégiale se termina avec sa première communion; il la fit avec une vive et candide dévotion. Il nous raconte dans ses Mémoires les élans de sa foi juvénile; ce qu'il demandait à Dieu, c'était d'être un honnête homme : vœu touchant, qui nous montre son âme d'enfant déjà droite, sincère et loyale.

A douze ans, Grétry cessa d'aller au chœur et reçut les enseignements d'un musicien nommé Leclerc, qui fut par la suite maître de chapelle à Strasbourg. C'était un maître doux et bon, dont les leçons, acceptées sans crainte et sans répulsion, profitèrent à l'enfant. Depuis quelques années, Grétry était pris du désir de composer, et les maîtres de chapelle de l'église collégiale avaient à peine achevé de lui apprendre le

solfège que déjà il se rendait chez un brave homme qui passait pour savant dans le quartier d'Outre-Meuse et lui demandait des vers à mettre en musique. Il en reçut quatre petits vers latins, traduits dans le dialecte populaire de Liège; mais il ne nous dit pas s'il parvint à adapter à ces paroles quelque mélodie [1].

Bientôt son amour pour la musique fut aiguillonné par l'arrivée à Liège d'une troupe italienne qui parcourait les grandes villes en jouant les opéras bouffes de Pergolèse et de Galuppi. Sur la demande de François Grétry, le directeur de ce petit théâtre accorda à l'enfant ses entrées à l'orchestre, et pendant toute une année le jeune garçon suivit passionnément représentations et répétitions. C'est là qu'il puisa son admiration pour l'auteur de la *Serva padrona*, pour Pergolèse, que Burney appelait le fils du goût et de l'élégance, et dont les ouvrages, malgré tant de révolutions accomplies dans la musique dramatique, sont encore regardés comme des modèles. C'est là aussi que les qualités personnelles du génie de Grétry purent s'éveiller, et qu'il se prépara doucement, et encore inconsciemment, à la composition de ses chefs-d'œuvre. Il prit, dans ce commerce quotidien avec les charmants ouvrages de l'Italie, un goût plus vif et plus fin pour son art, et lorsqu'il rentra, à peu de temps de là, au chœur de l'église collégiale, sa voix et son talent de chanteur firent l'étonnement et l'admiration de ses anciens camarades; aux premières mesures du motet latin qu'il chanta sur un air italien, l'orchestre pour mieux l'entendre se mit à jouer *pianissimo*. Le chapitre tout entier s'empressa de le féliciter; un chanoine, grand amateur de musique, M. de Harlez, lui promit sa protection et tint parole. Enfin son ancien maître, qui pendant tout son premier séjour

[1] Grétry, *Essais*, t. III, p. 269. Voici les quatre vers dont la traduction lui fut donnée :

Cum durant noctis tenebræ,
Cuncta videntur horrida;
Ad nova profert gaudia,
Si cœlo surgat lux.

au chœur l'avait traité avec tant de rudesse, lui prédit qu'il deviendrait un grand musicien.

Ces succès de chanteur, qui eussent peut-être éloigné Grétry de la composition, ne se prolongèrent pas; la mue de sa voix approchait et le jeune homme continuait de chanter malgré sa fatigue croissante; un jour, après un air très difficile et très élevé de Galuppi, il fut pris d'un vomissement de sang. C'était fini pour lui de la carrière vocale et sa santé devait toujours se ressentir des suites de cet accident.

Grétry se mit à composer. Prenant le taureau par les cornes, il écrivit du premier coup un motet et une fugue; le premier était, de son aveu même, une pièce de marqueterie faite d'extraits empruntés à divers morceaux religieux qu'il avait sous la main et qu'il rassembla tant bien que mal; la seconde était calquée note à note sur une autre fugue dont l'écolier avait patiemment retourné le sujet. A défaut d'autres mérites, ce genre de travail prouvait du moins le désir de s'instruire. Son père ne tarda pas à lui donner un maître de clavecin et d'harmonie. Ce fut Renekin, organiste de St-Pierre, à Liège, homme de valeur, amoureux de son art et qui savait exciter chez ses élèves une heureuse ardeur. Grétry fut placé ensuite sous la direction de Moreau, qui occupait la place de maître de musique à l'église St-Paul. Pour être moins paternel et moins prompt à la louange que Renekin, Moreau n'en était peut-être que meilleur professeur, à la fois plus soigneux et plus sévère. Il s'efforça de modérer le zèle de son disciple, et jeta peut-être trop d'eau froide sur cette chaleur juvénile en lui faisant recommencer une grande partie de ce que d'autres maîtres lui avaient enseigné un peu superficiellement. Moreau eût aimé à pousser Grétry vers les fortes études de la science musicale; il avait la franchise et la rigueur des maîtres du temps jadis : Grétry ayant écrit et fait exécuter à Liège six petites symphonies, Renekin, avec sa rondeur habituelle, l'embrassa en lui disant qu'il les jouerait toutes à l'orgue; Moreau, qui n'en pensait pas de bien, ne voulut pas du moins faire trop de peine à son élève en lui en disant du mal. Les éloges sont doux aux

jeunes têtes de dix-sept ans et c'est surtout à cet âge que l'on peut appliquer la maxime de La Rochefoucauld : « Peu de gens » sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile, à » la louange qui les trahit. » Grétry se sentit plus touché par les félicitations de Renekin que par le silence de Moreau, et il se mit à composer une messe, qu'il fit exécuter en public, comme ses symphonies. On se répétait dans Liège qu'un généreux prélat, le chanoine de Harlez, avait ouvert sa bourse à Grétry et se chargeait de l'envoyer à Rome terminer ses études. Aux yeux de ses compatriotes, cette messe était donc un adieu du jeune compositeur à sa ville natale.

II.

Ces dires étaient vrais et l'élève de Moreau allait partir pour l'Italie; ce ne fut pas sans avoir été embrasser son excellente grand'mère. Dieudonnée Grétry s'était remariée et son mari donna pour cadeau d'adieu au musicien deux pistolets. Cette précaution ne paraissait pas inutile pour un voyage à pied d'une si longue durée. Après avoir reçu les vœux touchants, les recommandations pressantes et les caresses de sa famille, Grétry se mit en route; on était au mois de mars 1759, il avait dix-huit ans accomplis. Le messager chargé de l'accompagner à Rome était un vieux routier nommé Remacle, qui, sous prétexte de conduire des étudiants en Italie, y portait en contrebande des dentelles de Flandre; il rapportait en Belgique de la même manière des objets de piété. Toujours sur la route, il faisait deux fois par an ce long trajet et le rendait plus long encore par des détours considérables ayant pour but d'échapper aux douanes. Grétry avait deux compagnons : l'un, jeune abbé, qui après deux jours de marche dut renoncer à poursuivre une entreprise au-dessus de ses forces, l'autre, étudiant en médecine, véritable enfant sans-souci, qui se chargea d'égayer le voyage. Les premières journées furent pénibles, mais l'habitude de la marche fut bientôt prise et, en arrivant à Trèves, les

jeunes gens, tout à fait aguerris, se sentaient disposés à accepter joyeusement toutes les aventures, à commencer par les émotions que leur guide éprouvait à chaque frontière. La dernière partie du voyage était la plus intéressante. Grétry fut vivement frappé des grandeurs du paysage alpestre; en Tyrol, tout lui parut « original et romantique [1]. » Les campagnes du Milanais le séduisirent par leur richesse, Florence lui fit l'impression d'« un séjour délicieux [2]. » L'entrée à Rome, par la porte *del Popolo,* excita tellement son admiration que maintes fois, pendant son séjour, il retourna au même endroit pour retrouver l'émotion du premier jour [3].

L'habitation de Grétry était désignée à l'avance; c'était le Collège liégeois, situé *in piazza monte d'Oro, vicino à San Carlo, al Corso.* Fondé par un Liégeois nommé Darcis, il contenait dix-huit chambres pour des étudiants en droit, médecine, chirurgie, musique, peinture, sculpture et architecture, âgés de moins de trente ans et nés à Liège ou dans les environs, hormis le quartier d'Outre-Meuse [4]. Les jeunes gens admis dans cet établissement étaient défrayés de tout, mais devaient se procurer des maîtres en ville; le costume d'abbé leur était imposé.

Dès son entrée en Italie, en descendant des sauvages et superbes sommets des Alpes, Grétry avait été charmé par les chants populaires qu'il entendait dans la campagne. A Rome, il se mit avec ardeur à parcourir la ville et rechercha tout naturellement les occasions d'entendre de la musique.

Ces occasions se présentaient journellement. Rome, au temps du séjour de Grétry, possédait huit salles de spectacle : Argentina, Aliberti, Tordinona, Capranica, la Valle, Granari, Palacorda, la Pace [5]; les représentations se succédaient depuis

[1] Grétry, *Essais,* t. I, p. 63.
[2] *Idem,* p. 69.
[3] *Idem,* p. 71.
[4] *Idem,* p. 125. Voyez ci-dessus, p. 6.
[5] Lalande, *Voyage d'un Français en Italie* (dans les années 1765-1767), 2e éd., t. VI, pp. 160, 162. Paris, 1786.

la semaine de Noël jusqu'au dernier jour du carnaval; commençant à deux heures après-midi, elles duraient quatre ou cinq heures, et la musique était leur attrait principal. Pendant la durée du carême nul spectacle n'était autorisé, et dans l'été on n'en avait point d'autres que ceux des marionnettes; mais ni le peuple ni les amateurs ne se trouvaient privés de leurs plus chères distractions pendant la longue période de la fermeture des théâtres : les églises étaient toujours ouvertes; on y retrouvait à peu près le même genre de musique, des virtuoses renommés y exécutaient des concertos de violon ou d'orgue, des chanteurs excellents s'y faisaient entendre. Aux heures des offices chantés, le public se portait avec empressement dans les temples, et peu d'années auparavant, le pape Benoît XIV avait donné l'ordre de transporter le Saint-Sacrement dans une chapelle latérale, parce que les fidèles tournaient le dos au maître-autel pour mieux écouter les musiciens [1]. La foule se pressait plus volontiers dans certaines églises dont les maîtres de chapelle étaient particulièrement renommés et où la musique était mieux exécutée; c'étaient, entre autres, St-Jacques des Espagnols, dont le maître de chapelle, Antoine Orisicchio ou Aurisicchio [2], artiste de talent, jouissait d'une grande vogue, et St-Jean de Latran, qui avait aussi à la tête de sa musique un musicien de valeur, l'abbé Casali.

« Dans les églises nationales, telles que St-Louis des Fran-
» çais, St-Jacques des Espagnols, St-Jean des Florentins, on
» distingue surtout les fêtes par une grande et belle musique
» et elle coûte fort peu de chose. La musique d'église n'est
» point grave et sérieuse; la symphonie qui suit toujours les
» vêpres se termine fort bien par un menuet et quelquefois
» l'on y distingue peu la musique sacrée d'avec celle de
» théâtre [3] ».

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 73.

[2] Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2e éd., t. I, p. 173, et t. VI, p. 374.

[3] Lalande, *Voyage*, t. VI, pp. 171, 172.

Telles sont les paroles de Lalande; Burney, à quelques années de là, trouve toutes choses dans le même état et blâme à son tour, comme « indécent », l'usage du menuet dans la musique d'église [1]. Grétry nous apporte, dans ses récits et jusque dans ses omissions, la confirmation de ces témoignages; il nous parle de la *vogue* d'Orisicchio, de Casali, de Lustrini [2], sans nous apprendre quelle impression lui firent les antiques et grandioses chefs-d'œuvre de Palestrina et de ses contemporains, sans même nous dire s'il en entendit quelque fragment. Il sentait fort bien, du reste, tout ce qu'il y avait de choquant et d'inconvenant dans les mœurs musicales de son temps, et il remarque sagement que le musicien travaillant pour l'église « devrait être très sévère et ne rien mêler dans ses composi- » tions de tout ce qui appartient au théâtre [3] ».

L'opéra pouvait-il à cette époque satisfaire complètement Grétry et lui offrir de plus judicieux exemples? C'est ce que nous devons examiner. Le XVIIIe siècle a été surnommé *l'Age d'or du chant;* nulle qualification ne fut mieux méritée en ce qui concerne l'Italie. Mais la perfection de l'exécution vocale, au lieu de faire valoir la musique, semblait lui nuire, et si les virtuoses acquéraient chaque jour plus d'importance et plus d'autorité, c'était aux dépens de l'art, du *vrai* art dramatique. Depuis longtemps le public n'écoutait plus, dans un opéra sérieux, que les morceaux chantés par les virtuoses en renom; entre ces diverses parties, les spectateurs se retiraient dans leurs loges, s'y rendaient visite, riant, jouant, prenant des glaces, tandis que le parterre bâillait ou causait à son aise. Le président de Brosses employait ces intervalles à une partie d'échecs, et il nous dit que « les échecs étaient inventés à mer- » veille pour remplir le vide de ces longs récitatifs et la

[1] Burney, *The present state of music in France and Italy,* pp. 363-364. Londres, 1771.

[2] Fétis ne donne point de renseignements sur Lustrini, non plus que sur *Jacopo del violoncello,* également cité par Grétry comme un des artistes renommés à Rome.

[3] Grétry, *Essais,* t. I, p. 75.

» musique pour interrompre la trop grande assiduité des » échecs [1] ». L'ordre des airs était fixé par l'usage sans que les péripéties de l'action y apportassent de changement; on ne revenait au balcon qu'à bon escient et au moment précis. Chacun des premiers acteurs avait, pour l'ordinaire, droit à chanter cinq airs : « Le premier devait être écrit dans un style » expressif (*aria pathetica*), le deuxième était un morceau » d'exécution (*aria di bravura*), le troisième pouvait prendre » une allure familière et narrative (*aria parlante*), le quatrième » devait exprimer le délire de la joie (*aria brillante*), et le cin- » quième, obligatoirement placé au troisième acte, était le mor- » ceau capital, la pièce à prétention, destinée à faire crouler la » salle sous le bruit des acclamations (*aria di trambusto* [2]). »

Pendant ses huit ou dix ans de séjour en Italie, Grétry ne vit réussir aucun opéra sérieux [3]; aucun ne lui fit assez d'impression pour qu'il s'en rappelât le titre et c'est à peine s'il nous parle des compositeurs, de Vinci, de Terradellas. Il estimait particulièrement un air de ce dernier maître : « *Tremate, tremate, mostri di crudeltà.* » L'instinct de son propre génie rapprochait Grétry de ce grand musicien, et l'on reconnaît les causes de sa sympathie dans le jugement suivant, porté par un des hommes du dernier siècle qui connaissaient le mieux l'Italie :

« En général, Terradellas s'attachait beaucoup à rendre » l'expression des paroles, et l'on remarque que, loin de suivre » l'usage de la plupart des maîtres, qui négligent extrêmement » les seconds et troisièmes rôles, exécutés ordinairement par » de médiocres chanteurs, il composait avec beaucoup de » soin ces morceaux secondaires, et qu'il paraissait se piquer » d'attacher le spectateur par le mérite de la musique, lorsqu'il » n'était pas entraîné par le talent de l'acteur [4]. »

[1] *Le président de Brosses en Italie,* t. II, p. 358. Paris, Didier, 1858.

[2] V. Wilder, *Métastase, le poème d'opéra, son développement et ses transformations;* feuilleton du *Parlement* du 25 avril 1882.

[3] Grétry, *Essais,* t. I, p. 114.

[4] Encyclopédie méthodique, *Musique,* t. II, Paris, 1818; article *Italie,* par Ginguené, p. 80.

Des grands chanteurs que Grétry entendit à Rome, un seul semble l'avoir impressionné vivement, et ce choix est aussi caractéristique : ce fut Gizziello, moins renommé pour sa virtuosité que pour son charme; « il récitait au cœur et chantait à l'âme, » nous dit un témoin [1]. Ce chant plein de douceur et d'expression plaisait bien plus au jeune Liégeois que les brillants feux d'artifices des autres chanteurs italiens. A l'époque où Grétry l'entendit, Gizziello avait déjà quitté le théâtre; il s'était fixé à Rome, où il mourut à quarante-sept ans, le 25 octobre 1761. Son triomphe était un air de Vinci, dans la partition d'*Artaserce : E pur sono innocente;* en le chantant en 1731, au moment de ses débuts, il avait fait pleurer Rome entière [2].

A côté de l'opéra sérieux florissait l'opéra bouffe, qui s'attribuait une bonne part dans la faveur du public; Grétry retrouva avec bonheur les délicieux ouvrages qu'une troupe ambulante lui avait fait connaître à Liége et qui lui avaient donné tant de goût et d'émulation. A Rome comme à Liége, ses auteurs de prédilection furent Pergolèse, avec ses intermèdes *la Serva padrona, il maestro di musica, Livietta e Tracollo;* Galuppi, avec ses nombreuses partitions, où régnaient « une gaieté soutenue, une verve inépuisable [3] ». Grétry assista aussi au succès éblouissant de l'opéra bouffe de Piccinni, *la Cecchina, ossia la buona figluola*, représenté à Rome en 1760 et bientôt devenu populaire [4]. Le plaisir que cette musique fit à Grétry fut si vif qu'il ressentit un grand désir d'en voir l'auteur; en 1762, un jeune abbé le conduisit chez Piccinni, qui, absorbé dans la composition d'un oratorio, ne fit pas grande attention aux deux visiteurs. La vivacité de son travail, le feu de l'inspiration

[1] Sara Goudar, *Lettres à milord Pembroke;* Florence, 1771.

[2] *Idem.*

[3] Fétis, *Biographie des musiciens*, t. III, p. 393.

[4] Les admirateurs de ce joli ouvrage ont un peu forcé la vraisemblance, en nous contant que *la Cecchina* était devenue le spectacle favori de l'empereur de la Chine. Voyez Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccinni*, p. 11. Paris, an IX.

qui éclairait son visage firent une grande impression sur l'étudiant liégeois ; à peine rentré chez lui, Grétry, saisi d'une ardeur un peu enfantine, courut à sa table, et s'y plaça devant de vastes feuilles de papier réglé, qu'il pensait couvrir aussitôt de chants inspirés : mais il se dépita bien vite, en s'apercevant que la fièvre était factice et que la Muse, comme on disait alors, faisait la sourde oreille [1].

Malgré les leçons qu'il avait prises à Liége pendant quelques années, Grétry en arrivant à Rome ne possédait qu'un assez médiocre bagage scientifique, et, du reste, s'en rendait compte. Il ne tarda donc pas à faire choix d'un professeur de composition, et celui qu'il adopta fut l'abbé G.-B. Casali, maître de chapelle de St-Jean de Latran ; d'après Fétis, « il avait peu » d'invention, mais son style était très pur... Ce fut un des » derniers maîtres romains qui se distinguèrent dans la » musique d'église pour les voix, sans orgue [2]. » Cela ne l'empêchait pas de sacrifier de temps en temps au goût du jour et c'est précisément à propos de son oratorio *Abigaïl* que nous avons vu Burney réprouver l'introduction du menuet dans l'église [3]. Grétry suivit pendant deux ans les leçons de Casali ; au bout de ce temps, l'abbé l'engagea à travailler seul. On pressent dans ce conseil une arrière-pensée du professeur: méconnaissant les qualités particulières du génie naissant de Grétry, il ne remarquait en son élève que le manque d'aptitudes pour les formes scientifiques de l'art. Fétis reproduit un fragment curieux de la lettre de recommandation que Casali écrivit à l'un de ses amis, lorsque Grétry quitta l'Italie, se rendant Genève : « Mon cher ami, je vous adresse un de mes élèves, » véritable âne en musique et qui ne sait rien, mais jeune » homme aimable et de bonnes mœurs [4]. » L'abbé ne se

[1] Grétry, *Essais,* t. I, pp. 88, 89.

[2] Fétis, *Biographie des musiciens,* t. II, p. 200.

[3] Burney, *The present state of music in France and Italy,* pp. 363, 364. Voyez ci-dessus, p. 13.

[4] Fétis, *Biographie des musiciens*, t. II, p. 200. La lettre autographe de Casali se trouvait entre les mains de M. Lampurdi, à Turin.

doutait guère que cet « âne » deviendrait un des plus célèbres compositeurs de musique de l'Europe; ne lui jetons pourtant pas la pierre pour cette opinion et cette lettre; Grétry manqua toute sa vie de l'instruction technique qui lui eût rendu en mainte occasion les plus grands services, et Casali, en lui faisant écrire des psaumes et des antiennes, ne pouvait guère pressentir ses inimitables qualités théâtrales. Des ouvrages que Grétry composa pendant le temps de ses études avec Casali, le plus important, sans doute, est le psaume CX, *Confitebor tibi, Domine*, pour quatre voix et trio instrumental, dont la partition autographe porte deux fois la date de 1762[1]. On y voit le futur auteur du *Tableau parlant* s'appliquant à l'étude d'un genre si éloigné de sa nature qu'il n'y revint qu'une fois après ses débuts au théâtre. Grétry conserva un bon souvenir de ses relations avec Casali et nous dit même dans ses Mémoires : « C'est le seul homme que j'avoue[2]. »

Toujours faible de santé, Grétry, pour se remettre d'une de ses trop fréquentes crises maladives, passa trois mois chez un ermite du mont Millini, jouissant d'un repos complet et du spectacle de la nature, composant un peu et méditant davantage. Sa vive admiration pour Pergolèse et les maîtres du genre bouffe lui faisait entrevoir déjà des horizons nouveaux, et le faisait rêver à l'alliance étroite des notes et des syllabes dans la musique dramatique; observant, écoutant, réfléchissant beaucoup, il saisissait peu à peu les rapports intimes de la voix parlée et de la voix chantée et son génie s'affinait pour un grand travail. Casali l'avait engagé à composer seul et il

[1] Le manuscrit autographe de Grétry, que possède la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, porte à la première page cette note : « Fait à Rome en 1762 par André Grétry, né à Liége le 11 février 1741, » et à la dernière page : « Par André Grétry, élève de Casali, à Rome, 1762. » L'accompagnement des quatre voix est exécuté par les deux violons et la basse; trois portées, désignées sous les titres de 1er et 2d cors, et hautbois, restent en blanc pendant la durée du psaume entier, qui comprend onze mouvements différents.

[2] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 87.

s'essayait un peu dans tous les genres ; il nous cite un *Magnificat* à huit voix, écrit pendant le temps de ses leçons; quelques petites symphonies, des scènes italiennes, qui furent exécutées à Rome; un air sur des paroles de Métastase, composé chez l'ermite; un concerto de flûte pour un amateur anglais, qui s'était intéressé à lui et lui servait une pension en échange de quelques morceaux pour son instrument favori [1].

Désireux d'obtenir le titre fort estimé de membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne, le jeune artiste se soumit à l'épreuve exigée, qui consistait dans la composition d'une antienne dans le style rigoureux du plain-chant. Grétry dut en partie son admission aux utiles conseils du savant et excellent père Martini [2]; il garda un bon souvenir de ces relations et, quelques années après son départ d'Italie, il écrivait encore à l'éminent professeur par l'entremise de Burney [3].

Vers la fin de son séjour à Rome, Grétry fit un heureux début dans la carrière de compositeur dramatique. Il fut chargé d'écrire pour le théâtre Aliberti, l'un des plus beaux de Rome [4], deux intermèdes intitulés *les Vendangeuses;* le temps pressait: en huit jours le musicien eut achevé sa partition, et il lui coûtait moins de l'écrire que d'en diriger les trois premières représentations, en tenant le clavecin, suivant l'usage italien. Un vif succès le récompensa de ses peines: le premier soir, un morceau ayant été redemandé par le public, Grétry ne se fit point prier pour le recommencer. Grande fut sa surprise lorsqu'il fut appelé le lendemain chez le gouverneur pour payer une forte amende; il ne se doutait pas que, pour répéter au théâtre un morceau acclamé, il fallait une permission de l'autorité, et que le signe de cette permission était un mouchoir agité par le gouverneur sur le balcon de sa loge. Grétry, qui

[1] Grétry, *Essais,* t. I, pp. 90, 100, 102, 110, 158.

[2] Grétry, *Essais,* t. I, pp. 91, 92.

[3] Burney, *The present state of music in France and Italy,* p. 47.

[4] Il était situé près de la place d'Espagne; son nom lui venait de son fondateur, Alibert, gentilhomme français au service de la reine Christine; on l'appelait aussi *Teatro delle Dame.* Voy. Lalande, *Voyage,* t. VI, p. 162.

n'avait pas pris garde au mouchoir, s'excusa de son méfait avec tant de bonne grâce que le gouverneur le tint quitte du châtiment [1].

Le succès des *Vendangeuses* flatta et toucha le jeune compositeur ; ses camarades du Collège liégeois lui offrirent à dîner ; il fut suivi dans les rues par une troupe d'artisans qui chantaient ses chœurs; des amis se firent une fête de lui raconter que Piccinni avait fait publiquement l'éloge de sa musique.

Malgré ce succès et les charmes de la vie qu'il menait à Rome, Grétry ne songeait point à se fixer définitivement dans cette ville; sa patrie, qu'il avait depuis longtemps quittée, lui tenait au cœur et, un concours ayant été ouvert dans le pays de Liège pour une place de maître de chapelle, il y prit part en envoyant son psaume CX, composé quelques années auparavant [2]. Quoiqu'il eût obtenu la place, il ne partit pas; plusieurs motifs l'en empêchèrent. Premièrement, il avait reçu des commandes : les théâtres Tordinona et della Pace, jaloux du succès des *Vendangeuses*, lui avaient demandé des intermèdes pour le prochain carnaval; d'autre part, un musicien suisse, Weiss, maître de flûte du riche Anglais pour lequel notre jeune artiste composait des concertos, le poussait à le suivre à Genève. La troisième influence n'était pas la moins puissante : la partition de *Rose et Colas*, opéra-comique français de Sedaine et Monsigny, que venait de lui prêter un attaché de l'ambassade de France, lui avait en quelque sorte mis le doigt sur sa véritable vocation et l'avait enflammé du désir d'écrire sur des livrets analogues [3]. Laissant donc ses commandes italiennes, renonçant à la place de maître de chapelle qu'il avait obtenue dans son pays natal, Grétry quitta Rome le 1er janvier 1767 pour se rendre à Genève, qui fut sa première étape sur la route de Paris.

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 103-106.
[2] Voyez ci-dessus p. 17.
[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 110.

III.

Durant les huit années qu'il avait passées à Rome, si son talent ne s'était pas trempé par de solides études techniques, du moins son génie s'était mûri par la réflexion, par l'audition des chefs-d'œuvre scéniques, et il était prêt à se révéler dès qu'il rencontrerait une occasion favorable.

En arrivant en Italie, Grétry avait admiré le spectacle de la nature alpestre verdoyante et souriante sous le chaud soleil de l'été; le voyage de retour la lui fit voir sous un nouvel aspect, sauvage et imposant, au milieu des glaces de l'hiver. Il descendit en traîneau les rampes du mont Cenis, guidé par un Savoyard qui le faisait glisser sur la neige à la manière des schlitteurs des Vosges. A peine débarqué à Genève, il fut présenté par Weiss dans les meilleures familles, et eut bientôt pour le chant une vingtaine d'élèves; par une faveur spéciale, le Gouvernement lui permit de fixer ses honoraires à un taux plus élevé que celui que les lois de maximum avaient autorisé. Il eut aussi la satisfaction de voir que son nom avait passé les Alpes avant lui, soit par suite du succès des *Vendangeuses*, soit grâce au zèle amical de Weiss. Le moment était favorable pour arriver à Genève; des divisions politiques entre le parti des *représentants* et celui des *négatifs* avaient amené comme médiateurs les ambassadeurs de France, de Zurich et de Berne, et l'austère cité, dérogeant à ses habitudes puritaines, avait fait élever en leur honneur une salle de spectacle, où l'on représentait des opéras-comiques français. C'est là que Grétry se trouva pour la première fois en présence du genre qu'il devait illustrer. Il entendit les œuvres de ses devanciers Philidor et Monsigny, non sans être choqué au premier abord de l'alternative du chant et de la parole, qui a été et qui est encore si souvent reprochée au genre de l'opéra-comique. Mais il sut bientôt en distinguer les avantages et se rappela les longs et monotones récitatifs que n'écoutait jamais le public de Rome.

« Je sentais déjà, nous dit-il, qu'il est impossible de faire un » récitatif intéressant lorsque le dialogue ne l'est point. Le » poète a une exposition à faire, des scènes à filer, s'il veut » établir ou développer un caractère. Que peut alors le réci- » tatif? fatiguer par sa monotonie et nuire à la rapidité du » dialogue [1]. »

S'essayer immédiatement dans ce genre, telle fut bientôt sa pensée dominante; dans les maisons où il était reçu, il demandait instamment un livret, mais nul Génevois ne se reconnaissait assez habile pour le satisfaire, et d'ailleurs, presque tous étaient absorbés par les discussions politiques. A quelques pas de la ville vivait un grand poète, retiré du monde officiel, mais non de celui des lettres, et vers qui se tournaient à cette époque les regards d'une moitié de l'Europe. La jeunesse est audacieuse : Grétry prit hardiment le parti de recourir à Voltaire et lui adressa une requête qu'il reproduit de mémoire dans ses *Essais :*

« Un jeune musicien arrivant d'Italie, et établi depuis quel- » que temps à Genève, voudrait essayer ses faibles talents sur » une langue que vous enrichissez chaque jour de vos produc- » tions immortelles; je demande en vain aux gens d'esprit de » votre voisinage de venir au secours d'un jeune homme plein » d'émulation; les Muses ont fui devant Bellone; elles sont » sans doute réfugiées chez vous, Monsieur, et j'implore votre » protection auprès d'elles, persuadé que si j'obtiens de vous » cette grâce, elles me seront favorables dans cet instant et ne » m'abandonneront jamais [2]. »

On devine avec quelle impatience il attendit la réponse, avec quelle joie il apprit que Voltaire, malade à Ferney, l'invitait à venir le voir. Grétry fut présenté au célèbre vieillard par Mme Cramer, et fut immédiatement captivé par l'amabilité et l'esprit du poète. Voltaire lui serra la main : « c'était mon cœur qu'il serrait! » s'écrie-t-il. Quant au livret d'opéra-comique,

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 130, 131

[2] *Idem*, p. 132

l'auteur du *Siècle de Louis XIV*, sans refuser Grétry, ajourna la question, et lança quelques traits contre ce genre de spectacle, dont la vogue nuisait aux succès de *Zaïre* et de *Mahomet*. Il invita le jeune musicien à renouveler sa visite et engagea M[me] Cramer à écrire quelque chose pour lui. Comme on peut le penser, Grétry ne tarda point à retourner à Ferney, où il était attiré par l'accueil bienveillant et les entretiens intéressants de Voltaire. M[me] Cramer se mit en devoir de lui composer un livret, sous le titre du *Savetier philosophe;* mais Grétry éprouvait quelque difficulté à le mettre en musique : la langue française l'embarrassait et il ne savait que faire des *e* muets si fréquents dans notre poésie. Voltaire, qui avait des idées assez fausses sur la prosodie musicale, conseillait tout bonnement à l'artiste de retrancher le plus grand nombre des syllabes muettes et de chanter *un philosof*. Le fin musicien ne devait pas tarder à mieux comprendre le génie de la langue française. Tout récemment, Voltaire avait discuté la même question avec son ami d'Alembert, et l'illustre géomètre était bien plus près que lui de la vérité et de la raison lorsqu'il lui écrivait : « Croyez-vous que les *gloire-eu, victoire-eu*, etc., qui sont si » choquants dans notre musique, soient absolument la faute » de notre langue? Je crois que c'est, au moins pour les trois » quarts, celle de nos musiciens, et qu'on pourrait éviter cette » désinence désagréable, en mettant la note sensible, non » comme ils le font sur la pénultième, mais sur l'anté-pénul- » tième, et la dernière serait presque muette; mais il est encore » plus sûr, comme vous le dites, pour éviter cet inconvénient, de » ne terminer jamais le chant que sur des rimes masculines [1]. » Ces deux dernières lignes sont une concession faite à Voltaire. Grétry devait prouver à quelques années de là que jamais la rime féminine ne gêne un habile musicien, et il confirmait l'opinion de d'Alembert en écrivant : « Il faut une note pour

[1] *Correspondance de Voltaire avec d'Alembert*, tome LV des *Œuvres complètes de Voltaire*, p. 33, lettre de d'Alembert du 26 janvier 1767; édition Dupont. Paris, 1824.

» l'*e* muet sans élision dans tous les cas; c'est au musicien à le » faire tomber sur un son inutile dans la phrase musicale [1]. »

Parmi les hôtes de Voltaire à Ferney, se trouvait alors La Harpe; Grétry s'adressa à lui aussi pour obtenir un livret, mais il essuya un refus formel; le futur auteur du *Cours de littérature* répondit qu'il ne se croyait pas le talent nécessaire, et « ce n'était, nous assure-t-il, ni fausse modestie, ni mépris » pour le genre... Celui de l'opéra-comique n'est nullement » méprisable. Il a produit des ouvrages charmants. Mais très » réellement je ne m'y suis jamais cru propre [2]. »

Comme le *Savetier philosophe* n'avançait pas au gré de ses désirs, Grétry l'abandonna et entreprit d'écrire une nouvelle partition sur une pièce déjà jouée; c'était l'usage d'Italie et, pendant son séjour à Rome, il avait vu les musiciens mettre et remettre en musique les poèmes de Métastase. Parmi les opéras-comiques français représentés à Genève sous ses yeux, l'un des plus jolis quant au livret et des plus faibles quant à la partition, était *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés*, un acte, paroles de Favart, musique de Blaise; ce petit ouvrage, représenté à Paris peu d'années auparavant, en 1765, était encore dans sa nouveauté. Ce fut celui que choisit l'artiste liégeois; en y travaillant, il se familiarisa davantage avec la langue française et sentit qu'elle était « aussi susceptible d'accent qu'aucune autre [3]. » Représenté au théâtre de Genève avec la musique de Grétry, l'opéra d'*Isabelle et Gertrude* obtint six représentations, nombre élevé pour une petite ville; le premier soir, le compositeur, demandé à grands renforts d'applaudissements, dut paraître sur la scène.

Ce succès devait encourager Grétry, et Voltaire, qui pres-

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 134.

[2] La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, t. XIII, note de la p. 336. Paris, Garnery, 1823.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 140. — Après Grétry, *Isabelle et Gertrude* fut encore une fois mis en musique par Paciui et représenté à Paris, au théâtre Feydeau, en 1806. Voy. Clément et Larousse, *Dictionnaire des opéras*, p. 366, in-8°. Paris, s. d.

sentait pour lui une belle carrière, le pressait de se rendre à Paris. Le jeune artiste ne tarda point à suivre ce conseil ; prenant congé du vieillard de Ferney avec un cœur plein de gratitude pour son bienveillant accueil, il quitta Genève dans l'été de 1767 et partit pour Paris.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Arrivée à Paris. — Le *Huron*.

I.

En approchant de la grande ville où il venait chercher la gloire et la fortune, Grétry sentait croître son émotion, et le cœur lui battait bien fort lorsqu'il franchit les barrières de Paris. Sans doute il avait le sentiment de sa force, la conscience de son talent, l'ardeur du jeune soldat qui ne demande qu'à faire ses preuves. Mais il savait que le pas était décisif, et il interrogeait l'avenir, se demandant si ses rêves se réaliseraient ou s'ils s'évanouiraient en fumée, si les chefs-d'œuvre qui hantaient son cerveau comme des fantômes charmants verraient le jour, et quel sort les attendait : seraient-ils acclamés par un public ravi, ou sifflés par une foule cruelle et railleuse? Débuter dans une ville étrangère, inconnue, ne pouvoir compter que sur soi-même, jouer en une soirée sa réputation, tout son avenir, quelle émotion, quelle angoisse! Et comment produire ce premier ouvrage? Grétry allait apprendre qu'en France il n'est point facile de se faire connaître et, en attendant l'occasion favorable, il eut tout le temps d'observer et d'étudier le milieu nouveau dans lequel il se trouvait transporté.

Il était venu à Paris pour prendre rang parmi les compositeurs dramatiques; les spectacles furent donc, tout naturellement, le but de ses premières investigations, et il est assez facile de compléter le récit qu'il nous fait de ses impressions, en jetant un coup d'œil rapide sur la situation de la musique française à cette époque.

Le premier théâtre de Paris était l'Académie royale de musique, où se perpétuait un ensemble d'œuvres et de traditions absolument différent de ce que Grétry avait vu jusque-là.

La tragédie lyrique de Lully et de Rameau n'était pas sortie sans blessures de la querelle des bouffons, engagée une quinzaine d'années auparavant, et qui, après avoir échauffé beaucoup de têtes, s'était résumée en chansons, en bons mots, en brochures échangées sans grand profit pour l'art ni pour l'instruction du public. Nul maître ne s'était présenté qui fût capable de continuer Rameau, et comme le public se lassait visiblement de la monotonie du répertoire, l'administration croyait réveiller sa curiosité en lui servant le vieux fonds par débris, en *fragments* coupés par tranches et agrémentés de ballets. L'interprétation était à peu près telle qu'au commencement du siècle, et les éclats de voix, les ornements surannés, qui constituaient le « goût du chant, » la « propreté du chant français, » n'avaient guère changé en cinquante ans chez la nation la plus capricieuse et pourtant la plus routinière du monde. Il était toujours de bon ton, dans la haute société, d'assister à certains jours aux représentations de l'Opéra; elles se terminaient à huit heures et demie, et dans la belle saison le monde élégant sortait avant la fin du spectacle pour se promener dans les jardins du Palais-Royal [1], qui avoisinaient la salle de l'Académie de musique.

Pour Grétry, la tragédie lyrique française fut une déception; il n'éprouva qu'un sentiment d'étonnement en présence d'habitudes musicales si différentes de celles auxquelles il s'était accoutumé en Italie, et les défauts choquants de l'exécution

[1] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 25. Paris, Fournier, 1835.

vocale l'empêchèrent de distinguer les mérites d'un genre où les formules et la routine n'entravaient cependant pas toujours la beauté de la pensée et la sincérité de l'accent tragique. Grétry ne comprit que longtemps après, et peut-être encore incomplètement, la valeur de Rameau [1]; ce furent probablement les chefs-d'œuvre de Gluck qui lui firent apprécier ceux de l'ancienne école française, dont ils étaient la suite et le couronnement.

Pour se délasser des pompeuses représentations de l'Académie royale de musique, les Parisiens n'avaient eu longtemps que les théâtres de la foire, où l'on jouait, sous le nom de parodies et d'opéras-comiques, des pièces fortement assaisonnées de sel gaulois, dont les couplets se chantaient sur des refrains populaires appelés vaudevilles. Entre ces deux genres extrêmes, le solennel porté jusqu'à l'emphase, l'amusant poussé jusqu'à l'indécence, s'était enfin placée la comédie à ariettes, fille de l'opéra-bouffe italien, et qui, en 1767, vivait depuis plusieurs années en bonne intelligence avec le vieil opéra-comique, sur le théâtre de la Comédie-Italienne. Grâce au tempérament naïf et délicat de Monsigny, au talent mâle et réfléchi de Philidor, à l'inspiration bourgeoise de Duni, la vogue de la comédie à ariettes s'établit en peu de temps sur des bases solides. Ces trois maîtres eurent bientôt pour escorte un certain nombre de musiciens moins bien doués, mais qui trouvaient encore le moyen de se tailler de jolis succès dans les restes de la bienveillance du public; tels étaient Friedzeri, Blaise, Laruette, etc.

Grétry, qui ne s'était rendu qu'une ou deux fois à l'Opéra, ne fréquenta guère plus la Comédie-Italienne; il avait entendu à Genève les principales pièces du répertoire, et il mettait un certain amour-propre à sauvegarder son originalité en n'écoutant que fort peu de musique : « Je ne voulais faire la musique » de personne; aussi me gardai-je bien d'étudier aucun des » compositeurs [2]. » Ce qu'il tenait uniquement à voir à ce

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 145.
[2] *Idem*, p. 146.

théâtre, c'étaient les acteurs : il voulait passer la revue du régiment, avant d'engager la bataille, et trois ou quatre soirées lui suffirent. Sous beaucoup de rapports, il dut être content des ressources que la Comédie-Italienne mettait alors à la disposition des auteurs. En tête de la troupe se plaçait Mme Favart, « type aimable, enchanteur et séduisant, artiste sans seconde » et sans héritière, qui était simultanément danseuse, comé- » dienne, chanteuse, virtuose, auteur et compositeur, et qui » excellait dans toutes les choses auxquelles il lui plaisait de » toucher[1]. » — Auprès d'elle, on voyait Mme Laruette, qui « jouait avec un charme, une finesse, chantait avec un goût » et une expression indicibles[2]; » Mme Trial, encore jeune fille, et qui venait de débuter sous le nom de Mlle Mandeville, avec une voix souple, légère et faite pour le chant brillant; Caillot, célèbre baryton, soigneux de toutes les parties de ses rôles, et qui fut l'un des premiers à tenter une réforme du costume; Clairval, doué à la fois d'une voix expressive et d'une figure charmante, jouant « avec un égal talent le drame, la comédie » et l'opéra-comique, » et que l'on surnomma « le Molé » de la Comédie-Italienne[3] »; Nainville, qui avait débuté le 3 mai 1767, et dont la voix de basse-taille, franche, sonore et d'un timbre agréable, avait été immédiatement appréciée; pour les rôles comiques; Laruette, qui excellait à jouer les tuteurs, si abondants dans le répertoire de ce temps, et Trial, bon musicien, meilleur acteur, qui savait dissimuler les défauts de son organe et qui créa, « aux applaudissements du public, » l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son » nom[4]. »

La vue de cette troupe remarquable fut sans doute pour le musicien liégeois un nouvel aiguillon et dut exciter son désir

[1] A. Pougin, *Duni et les commencements de l'opéra-comique;* dans le Ménestrel, t. XLVI, p. 148, année 1879-1880.

[2] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 137.

[3] Ad. Jullien, *Airs variés*, pp. 249-251, in-18, au chapitre II des *Portraits d'artistes au XVIIIe siècle*. Paris, 1877.

[4] Fétis, *Biographie des musiciens*, t. VIII, p. 255.

d'écrire pour ce théâtre; mais avant de trouver des interprètes, il fallait à Grétry un poète, et c'était chose difficile à rencontrer, dans ce Paris où pourtant les gens de lettres fourmillaient. Se présentant jeune, pauvre, inconnu, il recevait probablement cette réponse désolante : « Monsieur, quand » vous aurez débuté, quand vous vous serez fait connaître, on » verra ce qu'il y a pour votre service. » Quelque rimailleur lui avait-il promis un livret, vite il le lui retirait si dans l'intervalle un musicien moins obscur avait bien voulu s'en charger. Grétry attendait et voyait avec angoisse le temps s'enfuir et sa bourse se vider. S'entr'aider n'est pas aussi rare chez les artistes que le monde l'imagine; Philidor s'entremit pour faire obtenir à son jeune confrère un poème; Pleinchesne, en lui remettant celui du *Jardinier de Sidon*, posa cette condition que la musique serait de Grétry et Philidor : le nom de l'auteur de *Tom Jones* pouvant seul attirer l'attention du public et ses applaudissements. Fort de son propre mérite, l'artiste liégeois n'accepta point cet arrangement : si l'opéra réussit, dit-il à Philidor, on vous en attribuera le succès; s'il tombe, on m'en rejettera la faute [1]. C'était un raisonnement fort juste, mais qui condamnait Grétry à de nouveaux délais. Il avait fini par obtenir une promesse formelle d'un certain Légier, homme du monde, joueur, désœuvré, poète à ses heures [2]; il le poursuivait avec opiniâtreté, et finit par lui arracher, entre deux nuits de jeu et de plaisir, le livret des *Mariages samnites*, arrangé à la hâte d'après un conte de Marmontel.

Grétry n'eut pas autant de peine à composer sa partition qu'il avait eu d'ennui, d'impatience et d'anxiété dans sa chasse au poème. A mesure qu'il en écrivait les morceaux, il les faisait entendre à deux littérateurs bien capables de les juger, et qui

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 148. *Le Jardinier de Sidon*, mis en musique par Philidor seul, fut représenté à la Comédie-Italienne le 18 juillet 1768.

[2] Ce Légier est probablement le même qui fournit à Duni le livret du *Rendez-vous*, comédie à ariettes en un acte, représentée le 22 novembre 1763. (Voyez A. POUGIN, *Duni*, dans le MÉNESTREL, t. XLVI, p. 220, et le *Dictionnaire des opéras*, p. 571, de CLÉMENT.)

dès les premiers jours avaient deviné en lui quelque chose de plus qu'un musicien ordinaire : c'étaient Suard et l'abbé Arnaud, dont le goût prononcé pour la musique était connu, et qui allaient bientôt se distinguer au premier rang des Gluckistes dans la fameuse querelle. De ces deux écrivains, l'abbé Arnaud était le plus impressionnable, le plus ardent ; « c'était, nous » dit Mme Vigée-Lebrun, un homme plein d'imagination, » passionné de la haute littérature et des arts, dont la conver- » sation m'enrichissait d'idées, si l'on peut s'exprimer ainsi. » Il parlait peinture et musique avec le plus vif enthou- » siasme [1]. »

Il ne suffisait pas d'encourager Grétry et d'approuver ses essais, il fallait l'aider à les produire. C'est ici que l'artiste put apprécier le zèle et la puissance de ses amis ; les gens de lettres et surtout ceux qu'on appelait les philosophes, avaient acquis depuis le milieu du siècle, dans la société française, une grande influence ; reçus et fêtés dans les salons aristocratiques, chacun d'eux avait en quelque sorte une maison attitrée, où il faisait autorité. « En beaucoup d'occasions, les titres littéraires avaient » la préférence sur les titres de noblesse. Les courtisans, ser- » viteurs de la mode, venaient faire la cour à Marmontel, à » d'Alembert, à Raynal. On voyait fréquemment dans le monde » des hommes de lettres du deuxième et troisième rang être » accueillis et traités avec des égards que n'obtenaient pas les » nobles de province [2]. » On devine de quel secours pouvaient être pour Grétry deux littérateurs bien posés, comme Suard et l'abbé Arnaud ; un de leurs premiers soins fut de présenter le jeune compositeur au comte de Creutz, ambassadeur de Suède, amateur passionné de musique, et qui joignait à un cœur bienfaisant une vive intelligence. Il s'empressa d'inviter à dîner l'artiste, et lui fit exécuter au clavecin sa partition des *Mariages samnites*, devant un auditoire restreint, mais éclairé et sym-

[1] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 17.

[2] *Mémoires* de Ségur, cités par Taine, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime*, 3e éd., p. 390. Paris, Hachette, 1876.

pathique, et dont Suard, l'abbé Arnaud, le peintre Joseph Vernet étaient les membres les plus marquants. Vernet parlait de la musique avec goût et enthousiasme; il ne pouvait se rappeler sans émotion la vive amitié qui l'avait uni jadis à Pergolèse [1], et il crut distinguer dans les traits de Grétry une vague ressemblance avec le grand maître italien; du moins il fut heureux de trouver dans sa conversation et dans sa partition les preuves d'une sincère admiration pour Pergolèse, et de ce jour il fut l'ami du jeune musicien.

On convint de présenter l'opéra aux comédiens italiens; mais ils trouvèrent la pièce d'un genre « trop noble » pour leur spectacle, et il fallut la modifier pour l'offrir à l'Académie royale de musique. Ce fut un travail d'un mois, après lequel Grétry, dont les ressources pécunaires étaient excessivement modestes, se mit à copier lui-même les parties, en vue d'une exécution préalable que ses amis s'efforçaient d'organiser avant toute répétition au théâtre. Ils gagnèrent enfin à sa cause un des plus hauts seigneurs du temps, le prince de Conti, « le » seul des princes du sang qui eût le goût des sciences et de » la littérature [2] », et une audition des *Mariages samnites* fut préparée chez lui, sous la direction de Trial, chef de sa musique. La mauvaise volonté des musiciens fit des répétitions une suite d'angoisses pour Grétry; son émotion redoubla, le jour de l'exécution, en voyant une nombreuse et imposante assemblée réunie pour le juger. De tous les interprètes, un seul montra du feu et du cœur, ce fut le vieux Jéliotte, célèbre chanteur de l'Opéra, retiré du théâtre depuis une dizaine d'années; tout le reste fut terne et froid, et, « depuis l'ouver- » ture jusqu'à la fin de l'opéra, rien ne produisit le moindre » effet », dit Grétry, qui ajoute : « L'ennui fut si universel, que » je voulus fuir après le premier acte; un ami me retint; l'abbé » Arnaud me serra la main, il avait l'air furieux [3]. » Le prince

[1] L. Lagrange, *Joseph Vernet*, p. 40.
[2] Mme de Genlis, *Mémoires*, p. 443, édition Didot.
[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 136, 137.

de Conti, qui excellait à dire des « choses obligeantes » [1], fit au compositeur une sorte de compliment de condoléance, et lui exprima ses regrets de n'avoir pas vu applaudir une marche qui lui avait plu [2].

II.

Au sortir de cette pénible séance, le jeune musicien reçut à la fois deux lettres, l'une anonyme et contenant les plus méprisables attaques contre son talent, l'autre signée de l'amateur anglais pour lequel il avait écrit à Rome des morceaux de flûte; ce seigneur lui annonçait la suppression de sa modeste pension. Grétry, voyant ses espérances s'écrouler et ses revenus diminuer en même temps, tomba dans un profond découragement. Ses amis, l'abbé Arnaud, le comte de Creutz, ne savaient comment lui venir en aide; enfin, l'ambassadeur de Suède eut une inspiration, et courut chez Marmontel, pour le supplier, au nom de l'amitié qui les unissait, « de tendre la main à un » jeune homme qui était au désespoir et sur le point de se » noyer, » et auquel il ne manquait qu'un joli poème d'opéra-comique pour faire fortune. L'auteur de *Bélisaire,* qui avait écrit pour le théâtre quelques tragédies et quelques opéras, représentés jadis avec assez peu de succès, fut sur le point de répondre comme La Harpe qu'il ne se croyait point ce genre de talent. Mais, nous dit-il, « pour plaire au comte de Creutz, » j'aurais entrepris l'impossible. J'avais sur ma table, dans ce » moment, un conte de Voltaire (*l'Ingénu*); je pensai qu'il » pouvait me fournir le canevas d'un petit opéra-comique. » Je vais, dis-je au comte de Creutz, voir si je puis le mettre » en scène et en tirer des sentiments et des peintures qui

[1] « Personne ne sut dire des choses obligeantes avec plus de finesse et de grâce. » Mme de Genlis, *Mémoires,* p. 444.

[2] Grétry introduisit cette marche dans le *Huron* et une partie de l'ouverture dans celle de *Silvain.* Grétry, *Essais,* t. I, pp. 156, 158.

» soient favorables au chant. Revenez dans huit jours, et » amenez-moi ce jeune homme [1]. »

On devine la joie de Grétry; elle se traduisit par l'ardeur qu'il apporta au travail, et la partition fut achevée presque aussi tôt que le livret. Le comte de Creutz invita pour l'entendre l'acteur le plus influent de la Comédie-Italienne, Caillot, qui ne vint pas sans méfiance; selon le désir de Marmontel, le poème du *Huron* ne portait pas de nom d'auteur, et celui du compositeur n'était guère connu à Paris que par l'échec des *Mariages samnites*. Cependant, après le dîner, Caillot, en écoutant Grétry, se laissa charmer par les airs qui lui étaient destinés, et se déclarant satisfait, annonça qu'il se chargeait de l'affaire. Plus tard, il aimait à raconter comment il avait décidé ses camarades de la Comédie-Italienne à recevoir et à représenter le *Huron*; ce fut aussi après dîner qu'il leur chanta, à l'improviste et sans nommer l'auteur, le fameux air : « Dans quel canton est l'Huronie ? » Étonnés, les acteurs s'informent de qui est ce morceau charmant, et Caillot, leur présentant Grétry, s'écrie : « Voilà l'homme que vous repoussez depuis deux ans ! » Il ajoutait, en contant cette anecdote : « La pièce fut reçue, » montée sur-le-champ, et obtint un immense succès [2]. »

Il y a ici une observation à faire : Grétry n'attendit pas deux années, mais une au plus, avant d'avoir un ouvrage représenté à la Comédie-Italienne. Parti de Rome le 1er janvier 1767, arrivé à Genève après un voyage assez long sans doute, il était resté plusieurs mois dans cette ville, et n'avait pu se trouver à Paris avant le printemps, ou plus vraisemblablement l'été de cette même année 1767. Le *Huron* fut joué le 20 août 1768. Quelque pénible qu'ait été pour lui cette attente, elle n'est rien si on la compare aux mœurs actuelles. Aujourd'hui, quel jeune musicien, français ou étranger, arrivant à Paris sans être

[1] MARMONTEL, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, t. III, pp. 103, 104. Paris, an XIII.

[2] *Biographie universelle Michaud*, 2e éd., t. VI, p. 360, art. *Caillot*, note signée Villenave.

précédé d'une grande réputation, ne s'estimerait heureux de n'attendre qu'un an à la porte de notre deuxième scène lyrique, et d'y débuter après ce laps de temps par un ouvrage en deux actes, dont le livret serait d'un membre de l'Académie française et qui aurait pour interprètes les premiers artistes de la troupe?

La première représentation du *Huron* fut donnée, nous l'avons dit, le 20 août 1768. Les rôles étaient distribués de la manière suivante :

Le Huron.	Caillot.
M. de Kerkabon . . .	Nainville.
M. de St-Yves	Deshayes.
Le bailli	Chanville.
Gillotin	Laruette.
Un officier	Clairval.
Mlle de St-Yves. . . .	Mme Laruette.
Mlle de Kerkabon . . .	Mlle Desglands.

Tous les artistes avaient pris à cœur leur tâche, et les craintes de Grétry au sujet de l'exécution furent dissipées lorsqu'il vit l'ardeur du chef d'orchestre Le Bel. *Le Huron* obtint un plein succès, dont le bruit fut bien doux aux oreilles du jeune compositeur, la veille encore si anxieux et si profondément découragé. On reconnaît avec plaisir son cœur affectueux dans les regrets qu'il exprime en pensant à son père, mort depuis peu et pour qui la réussite du *Huron* eût été une vive joie [1].

Les suffrages du public furent unanimement favorables à cette jolie musique, où Grétry révélait déjà en grande partie les qualités originales de son génie; la foule se porta avec empressement à la Comédie-Italienne, et comme en ce temps-là les succès de théâtre se traduisaient de plus d'une manière, une boutique de tabac prit pour enseigne : *Au grand Huron;* un

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p 163.

ami l'ayant fait remarquer bien vite au musicien, celui-ci tint à se montrer bon parrain et, entrant dans le magasin, fit l'emplette d'une grosse provision de tabac.

Il est très intéressant de relire les jugements portés sur *le Huron* par les spectateurs de la première soirée. Le premier ouvrage d'un artiste dramatique est un pas décisif : s'il obtient le succès, la route est ouverte et le maître peut compter sur l'avenir ; s'il tombe, sa chute entraîne celle de l'auteur, qui se trouve replacé plus loin peut-être qu'avant son début, car le souvenir de son échec nuit longtemps à sa carrière. En présence du *Huron*, il n'y avait point de doute possible : de toute évidence, l'auteur de cette musique gracieuse, naturelle, sincère, était un artiste de race, dont on pouvait attendre des chefs-d'œuvre. Les contemporains ne s'y trompèrent point, et si à leurs éloges ils mêlèrent quelques critiques, elles ne s'adressaient qu'au livret, qui était environné d'une sorte de mystère. Marmontel, en le confiant à Grétry, avait désiré conserver l'anonyme ; ses amis lui tinrent fidèlement parole et, pour plus de précaution, firent présenter aux comédiens ce poème par un inconnu. Une partie du public le devina cependant, et prétendit reconnaître son style, et « son cachet à chaque ligne [1] » ; d'autres amateurs, qui se donnaient pour bien informés, attribuèrent *le Huron* à Voltaire, dont on connaissait les récentes relations avec Grétry : « C'est un hochet de sa vieillesse », disait irrévérencieusement Bachaumont [2]. Ceux qui se divisaient pour nommer l'auteur, se réunissaient pour le critiquer ; d'après les Mémoires secrets, sa pièce n'était qu'« une faible copie » de la comédie célèbre de Delisle, *Arlequin sauvage* [3], et elle se réduisait « à une

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot, Raynal, Meister,* etc., t. VIII, pp. 163 et suivantes, 1er septembre 1768 ; édition revue par M. Maurice Tourneux. Paris, Garnier, 1877-1881.

[2] *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres,* etc., t. IV, pp. 95, 96, 20 août 1768. Londres, Adamson. 1777-1789.

[3] Delisle de la Brevetière, *Arlequin sauvage,* comédie en prose en trois actes ; imprimée pour la première fois en 1722.

» intrigue de mariage plate et triviale, relevée par des acces-
» soires bizarres et des incidents brusques et invraisem-
» blables »; d'après Grimm, tout le succès du *Huron* était dû à la musique, et le génie de Grétry avait « soutenu le poète sur
» le bord du précipice où sa maussaderie et sa maladresse
» l'eussent infailliblement jeté » ; le *Mercure* lui-même se hasardait à dire : « On désirerait un peu plus d'intérêt et un
» dénouement un peu moins brusqué [1]. »

Nous allons reproduire les jugements portés sur la musique du *Huron* par la *Correspondance littéraire* de Grimm et par le *Mercure de France ;* nous ne craignons pas d'insister sur l'intérêt de ces deux fragments. On y voit à quelle place élevée un seul ouvrage avait porté Grétry et combien on attendait de lui.

« Ce M. Grétry, dit Grimm, est un jeune homme qui fait ici
» son coup d'essai ; mais ce coup d'essai est le chef-d'œuvre
» d'un maître qui élève l'auteur sans contradiction au premier
» rang. Il n'y a dans toute la France que Philidor qui puisse
» se mesurer avec celui-là, et espérer de conserver sa réputa-
» tion et sa place. Le style de Grétry est purement italien.
» Philidor a le style un peu allemand, et en tout moins
» châtié ; il entraîne souvent de force, par son nerf et sa
» vigueur. Grétry entraîne d'une manière plus douce, plus
» séduisante, plus voluptueuse ; sans manquer de force
» lorsqu'il le faut, il vous ôte, par le charme de son style,
» la volonté de lui résister ; du côté du métier, il est savant
» et profond, mais jamais aux dépens du goût. La pureté de
» son style enchante : le plus grand agrément est toujours à
» côté du plus grand savoir ; il sait surtout finir ses airs
» et leur donner la juste étendue, secret très peu connu de
» nos compositeurs . . . Depuis le grand tragique jusqu'au
» comique, depuis le gracieux jusqu'aux finesses d'une décla-
» mation tranquille et sans passion, on trouve dans son opéra
» des modèles de tous les caractères ... *Le Huron* tel qu'il est

[1] *Mercure de France,* octobre 1768, p. 162.

» peut se placer hardiment à côté de *Tom Jones*, le plus bel » ouvrage qui soit au théâtre, et bien hardi celui qui osera se » mettre au milieu [1] ».

Le *Mercure* : « M. Grétry, élevé dans les écoles de Rome, » paraît y avoir puisé les grands principes des Pergolèse, » des Rinaldo, des Vinci, sans se laisser aller au genre en » quelque sorte épigrammatique et plus saillant que solide » de la nouvelle musique italienne. Sa composition est facile » et riche. Son harmonie n'est jamais trop chargée. Il n'étouffe » point la partie principale ni la voix par un allongement » tyrannique et bruyant. Son expression est juste et fidèle du » sens des paroles, et ses motifs sont toujours distincts pour » l'oreille et pour l'âme. Sa musique offre des contrastes sans » confusion. Elle paraît se plier à tous les caractères; mais » elle semble faite surtout pour le pathétique. Le récitatif du » second acte où Mlle de Saint-Yves tremble pour son amant est » admirable : « Ah ! quel tourment, peut-être il est blessé ! » » La voix touchante de Mme Laruette et son chant plein d'âme » ont encore ajouté à l'effet de ce morceau. L'ariette : « Dans » quel canton est l'Huronie? » est pleine de vivacité et d'une » vérité pittoresque. Le récit du combat est encore au-dessus » et l'art du grand acteur qui l'a chanté [Caillot] s'est exercé » sans doute avec plaisir sur des morceaux aussi bien faits [2]. »

Si, après avoir lu ces fragments, où se traduisent avec tant d'entraînement et de sincérité l'étonnement et l'enthousiasme du premier jour, on se reporte à la partition qui les fit naître, on comprendra combien l'admiration put être à la fois subite, ardente et légitime. *Le Huron*, s'il ne prend point rang dans la série des chefs-d'œuvre de son auteur, contient en germe les qualités qui les ont classés si haut. Il y a un grand charme mélodique dans la plupart des ariettes, par exemple, dans celles de Mlle de Saint-Yves « Si jamais je prends un époux »

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot, Raynal, Meister*, etc., t VIII, pp. 163 et suiv. Édit Tourneux.

[2] *Mercure de France*, octobre 1768, pp. 162,. 163. L'analyse du *Huron*, pièce et musique, va des pages 152 à 163.

et du Huron « Les joncs ne sont pas plus droits ». Le fameux morceau « Dans quel canton est l'Huronie » est d'une allure si naturelle, l'alliance du chant et de la parole y est si étroite, qu'aux répétitions les musiciens de l'orchestre s'arrêtèrent, croyant que Caillot parlait ; l'air de l'officier « Vaillants Français, courez aux armes, les Anglais menacent vos ports », en faisant vibrer la corde patriotique et guerrière, devait plaire au public français. Avec l'air où le Huron fait le récit de la bataille, Grétry s'essaya dans le genre descriptif; on doit préférer le « récitatif obligé » de M[lle] de Saint-Yves, fort admiré en 1768 et qui méritait de l'être; la première partie : « Ah! quel tourment! peut-être est-il blessé! » est d'un accent sincère et touchant; le presto a de la chaleur. Tout en composant ses airs à l'italienne, Grétry faisait quelques concessions aux habitudes du chant français; nous n'en voulons pour preuves que les vocalises placées sur le mot *gloire* dans le joli morceau : « Toi que j'aime », de M[lle] de Saint-Yves [1], et celles que le Huron chante sur le mot *orage* dans son air : « Qu'on mette à prix le cœur d'Hortense [2] ».

Le nombre des parties d'orchestre du *Huron* était déterminé à l'avance par les ressources du théâtre, qui possédait à cette époque cinq premiers violons, y compris le chef d'orchestre Le Bel, cinq seconds violons, deux altos, trois violoncelles, deux contrebasses, deux cors, deux bassons, timbales, et deux artistes chargés à la fois des parties de hautbois et de flûtes, ce qui obligeait les compositeurs à n'employer jamais ensemble ces deux groupes d'instruments ou, s'ils voulaient en associer les timbres, à se contenter d'une seule flûte et d'un seul hautbois [3]. Ce tableau de l'orchestre de la Comédie-Italienne en 1768 nous est fourni par un registre des Archives nationales et par l'Almanach des spectacles [4]; la partition du *Huron*

[1] Page 112 de la partition d'orchestre.

[2] Pages 50 et 51.

[3] Grétry fit ainsi dans le duo du Huron et de M[lle] de S[t]-Yves « Ah! que tu m'attendris »; acte II, scène IV.

[4] Archives nationales, O[1]854. — *Les spectacles de Paris*, calendrier pour l'année 1769.

fait présumer que pour l'ouvrage de Grétry le théâtre employa, par extraordinaire, deux clarinettes [1]. Le jeune musicien s'applique, dans cette première partition, à tirer tout le parti possible des ressources placées à sa disposition, et à nuancer son instrumentation selon le caractère du personnage et de la situation. Nous ferons cependant nos réserves sur le savoir profond que Grimm, plus pédant qu'instruit, attribue à Grétry dans les pages que nous venons de reproduire; la partition du *Huron*, remarquable à bien des égards, ne porte pas l'empreinte d'une science harmonique qui ne fut jamais l'apanage du génie de Grétry. Nous nous expliquerons sur ce sujet d'une manière plus complète dans la partie de notre travail qui sera spécialement consacrée à l'étude des procédés et du style du maître.

Grétry dédia la partition du *Huron* à l'ami dévoué qui l'avait soutenu dans ses heures de découragement et qui, en le présentant à Marmontel, avait préparé son succès :

« *A son excellence M. le comte de Creutz, ministre plénipo-*
» *tentiaire du roy de Suède auprès de Sa Majesté très*
» *Chrétienne.*

» Monsieur,

» Vous êtes digne de protéger les arts parce que vous les
» aimés, et votre goût est éclairé autant que votre âme est sen-
» sible; vous avés encouragé mes faibles talents; recevez,
» Monsieur, l'hommage de mon premier essai dans un genre
» que les Français ont créé, et qu'ils ont déjà enrichi de plu-

[1] La marche qui termine le premier acte du *Huron* et qui est tirée des *Mariages samnites*, comprend deux parties de clarinettes. L'air du Huron « Vous me charmez », acte I, scène IV, est accompagné de quatuor, deux cors en ré, deux flûtes, deux clarinettes, deux bassons; l'auteur a soin d'ajouter en note que si l'on n'a pas de clarinettes, les hautbois peuvent jouer leurs parties un ton plus haut.

» sieurs chefs-d'œuvre. Si mon ouvrage n'est pas tout-à-fait
» indigne de la bonté avec laquelle le public a daigné l'accueil-
» lir, je le dois sans doute aux efforts que j'ai faits pour méri-
» ter vos suffrages.

» Je suis avec un profond respect, Monsieur, de votre Excel-
» lence, le très humble et très obéissant serviteur,

» Grétry. »

En intitulant *le Huron* « Œuvre premier [1] », en le présentant au comte de Creutz comme « un premier essai », le musicien semblait vouloir dater toute sa carrière de son début à Paris, et ne pas accorder à ses compositions précédentes plus d'importance que n'en méritent des études et des devoirs d'écolier; ainsi, il paraissait oublier, ou même renier, l'opéra-comique français *Isabelle et Gertrude*, qu'il avait écrit et fait jouer à Genève; il lui était impossible, il est vrai, de le faire représenter à Paris, puisque la partition de Blaise sur le même poème figurait encore au répertoire de la Comédie-Italienne [2]. La même raison n'existait pas à l'égard des œuvres de musique instrumentale écrites ou publiées par Grétry depuis son arrivée à Paris, et qui consistaient en deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse. Si l'auteur du *Huron* attacha peu d'importance à ces morceaux, s'il ne leur donna pas rang parmi ses œuvres numérotées, cela dépend de deux causes faciles à définir : la première tient à l'état de l'art en France à cette époque

[1] Voici le titre entier de la partition d'orchestre : « Œuvre premier. Le
» Huron, comédie en deux actes et en vers, dédiée à Son Excellence M. le
» comte de Creutz, ministre plénipotentiaire du roy de Suède auprès de S. M.
» très chrétienne; mise en musique par André Grétry de l'Académie des Phil-
» harmoniques de Bologne; représentée pour la première fois par les comé-
» diens italiens, le 20 août 1768; prix, 18 livres. A Paris, chez m[d] Beraux,
» m[de] de musique rue et à côté de la Comédie-Française. Et chez M. Houbart,
» près la Comédie-Italienne. Et aux adresses ordinaires. Avec privilége du
» roi. Imprimé par Montulay. »

[2] On l'y exécutait encore en 1778, ainsi qu'on peut s'en assurer en parcourant les annonces des spectacles du *Journal de Paris*.

et à la situation effacée qui était faite à la musique de chambre; la seconde est inhérente à la nature du talent de Grétry. Pour qui le connaît tant soit peu, il est évident que la composition instrumentale n'était ni dans ses goûts ni dans ses aptitudes, et que, comme Gluck, il était essentiellement un compositeur de théâtre, ne comprenant et n'aimant dans son art que la partie dramatique, humaine, l'étude des passions et des caractères, plutôt que le côté abstrait, scientifique de la musique sans paroles; aussi, après que le succès du *Huron* lui eut mis le pied dans l'étrier, le voyons-nous s'élancer plein d'ardeur dans les régions de l'opéra-comique et de l'opéra, sans tourner la tête en arrière, vers ses essais oubliés de musique religieuse et instrumentale.

CHAPITRE TROISIÈME.

Lucile et le *Tableau parlant.*

I.

A peine le succès du *Huron* était-il établi, que les poètes affluaient chez Grétry pour lui offrir des livrets; ceux qui, la veille, lui refusaient leur collaboration furent peut-être des plus empressés à se mettre à son service. Les uns s'adressaient à lui directement, les autres d'une manière détournée, comme ce Guichard, qui publiait dans le *Mercure* des vers très médiocres, mais pleins de bonnes intentions, et se terminant ainsi :

> Vois, de lauriers tout prêts, une moisson entière :
> Trop heureux si je puis t'aider à les cueillir [1].

Malgré tout le mal qu'on avait dit de son poème du *Huron*,

[1] On peut supposer que ce Guichard était Jean-François Guichard le fabuliste, auteur de l'*Amant statue*, opéra-comique qui avait réussi en 1759 avec la musique de M. de Lusse.

Marmontel était tout disposé à écrire pour Grétry de nouvelles comédies, et le jeune musicien ne songeait pas encore à chercher d'autres collaborateurs. Il se fit un malin plaisir de congédier tous les gens de lettres que son succès séduisait, comme la lumière, dans une nuit d'été, attire les mouches et les papillons.

Cependant, parmi les offres qui lui étaient faites il y en eut une à laquelle il ne s'attendait guère et qui lui procura un grand plaisir, car elle venait de Voltaire lui-même et lui prouvait que le vieux poète était loin de l'avoir oublié. Le bruit des applaudissements du *Huron* était allé jusqu'à Ferney, et en écrivant à Chabanon, trois semaines après la représentation de cet opéra, l'auteur de *Mérope* s'informait s'il était vrai que la musique en fût charmante [1]. Vers la fin de septembre, il envoyait à Grétry deux projets d'opéras-comiques, l'un déjà développé, ayant pour titre *le Baron d'Otrante*, et qu'il avait tiré d'un de ses contes, *l'Éducation d'un prince*; l'autre, intitulé *les Deux Tonneaux*, à l'état de simple esquisse. Mais il recommandait à son jeune ami une grande discrétion, lui demandant de ne point le nommer aux comédiens italiens et de leur présenter ces pièces comme les œuvres d'un jeune homme de province [2]. Lui-même mentait effrontément en écrivant à Mme de Saint-Julien : « Madame Denis m'a mandé qu'un jeune » homme a tourné en opéra-comique un certain conte intitulé » *l'Éducation d'un prince*. Je n'ai point vu cette facétie, mais » elle prétend qu'elle prête beaucoup à la musique [3]. » Grétry s'acquitta scrupuleusement de sa mission, mais la réponse des comédiens ne fut pas tout à fait celle qu'attendait probablement Voltaire : ils demandèrent des changements et engagèrent l'auteur à quitter la province pour venir à Paris suivre une

[1] Voltaire à M. de Chabanon, 9 septembre 1768. *Œuvres complètes de Voltaire*, t. LXVI, p. 298; édit. Dupont.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 165, 166.

[3] Voltaire à Mme de St-Julien, 30 septembre 1768. *Œuvres complètes*, vol. cité, p. 316.

carrière pour laquelle il montrait des dispositions. On dit que cette décision fit beaucoup rire le vieux philosophe; le rire était mêlé d'un léger grain de dépit, dont on retrouve la trace dans une lettre du 3 mars 1769 : « L'opéra-comique n'est » autre chose que la foire renforcée, écrit Voltaire. Je sais que » ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation; mais je » sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle » présent n'est presque composé que des excréments du grand » siècle de Louis XIV. Cette turpitude est notre lot dans » presque tous les genres. » Et il appelle les acteurs de ce théâtre « les bateleurs de l'opéra-comique [1]. »

L'affaire en resta là. Les deux projets d'opéras, imprimés dans les diverses éditions des œuvres complètes, n'offraient rien de remarquable, et La Harpe n'a point péché par excès de sévérité en disant : « Du grand opéra Voltaire voulut passer à » l'opéra-comique, et fit voir seulement qu'il n'entendait pas » mieux l'un que l'autre [2]. » *Le Baron d'Otrante* fut pourtant repris dans la suite par trois auteurs dramatiques, qui en tirèrent un vaudeville, un drame et un opéra-comique également oubliés aujourd'hui [3].

Les amis de Grétry et le public tout entier attendaient avec impatience son second ouvrage, qui ne se fit pas trop long-

[1] Voltaire à Mme de St-Julien, 3 mars 1769. Volume cité, pp. 433, 434.

[2] La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, t. XIII, p. 356.

[3] « Mercier de Compiègne (qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur du » *Tableau de Paris*) mit en vaudeville vers 1793 l'opéra de Voltaire et l'a fait » imprimer dans un petit volume intitulé *les Nuits de la Conciergerie* (an III, » 1795, in-18). Tout en conservant le titre de la pièce, il a changé le nom du » principal personnage, qu'il nomme le baron de la Bâtardière. Le travail de » Mercier n'a paru sur aucun théâtre. — Les comédiens italiens donnèrent, » en 1784, *le Duc de Bénévent*, drame héroïque en trois actes, par Renquil-» Lieutaud. — *Le Prince de Catane*, opéra en trois actes, paroles de Castel, » musique de Nicolo Isouard, fut joué le 4 mars 1813 sur le théâtre de l'Opéra-» Comique. Ces deux pièces, dont le sujet est le même que *le Baron d'Otrante*, » sont imprimées. » (Barthélemy, *Voltaire librettiste;* dans la Chronique musicale, t. VI, p. 217.) On peut consulter aussi : Vander Straeten, *Voltaire musicien*, in-8°. Paris, Baur, 1878.

temps désirer; cinq mois après *le Huron* parut *Lucile*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, dont la première représentation eut lieu à la Comédie-Italienne, le 5 janvier 1769. Le poème de Marmontel était anonyme comme celui du *Huron*; mais les spectateurs n'hésitaient plus à nommer l'auteur et accordaient à son nouvel ouvrage plus d'éloges qu'au précédent. Nulle pièce n'eût mieux répondu aux dispositions du moment, à ce singulier sentiment de la société française qui affectait « l'enthousiasme de la vertu, » sans chercher à la pratiquer. L'avènement de la *sensibilité* datait de quelques années; excitée par les écrits de Rousseau, de Diderot, par les tableaux de Greuze, elle était devenue le « trait final » du dix-huitième siècle : « La mode autorise une affectation nouvelle, des effu-» sions, des rêveries, des attendrissements qu'on n'avait point » encore connus. Il s'agit de revenir à la nature, d'admirer la » campagne, d'aimer la simplicité des mœurs rustiques, de » s'intéresser aux villageois, d'être humain, d'avoir un cœur, » de goûter les douceurs et les tendresses des affections natu-» relles, d'être époux et père, bien plus d'avoir une âme, des » vertus, des émotions religieuses, de croire à la Providence » et à l'immortalité, d'être capable d'enthousiasme. On veut » être ainsi, ou du moins on a la velléité d'être ainsi. En tous » cas, si on le veut, c'est à la condition sous-entendue qu'on » ne sera pas trop dérangé de son train ordinaire et que les » sensations de cette nouvelle vie n'ôteront rien aux jouis-» sances de l'ancienne. Aussi l'exaltation qui commence ne » sera guère qu'une ébullition de la cervelle. . . [1] » Marmontel prend part à son tour à cette ébullition, et il jette dans *Lucile* tout ce qu'il peut d'émotions honnêtes, de sensibilité, de vertu; pour Grétry, à peine arrivé à Paris et qui ne connaît pas encore à fond comme son collaborateur la frivolité et l'égoïsme des mœurs, ni le scepticisme des philosophes, il ne s'agit pas d'une effervescence superficielle, c'est bel et bien avec

[1] TAINE, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime*, pp. 208, 209.

son cœur qu'il chante et qu'il émeut les spectateurs. Pour la première fois peut-être à la Comédie-Italienne, tout l'auditoire fond en larmes, et chacun sort pleurant, mais enchanté [1]. La musique est la cause principale de cette émotion, car l'intrigue est peu de chose : Lucile, fiancée de Dorval, fait venir pour assister à son mariage le vieux paysan Blaise, son père nourricier ; il arrive chargé d'un secret que sa femme lui a révélé en mourant et qu'à son tour il apprend à Lucile : Lucile n'est point la fille du riche Timante, mais celle du pauvre paysan; une substitution a été commise par la nourrice à l'insu de son mari. La pauvre enfant renonce à son bonheur et se prépare à partir avec Blaise ; mais Dorval l'aime trop pour songer à s'en séparer, et Dorval père, instruit de tout, ne se fait point prier pour consentir au mariage.

Il faut voir les écrits du temps pour se rendre compte de l'effet produit par le livret et la musique de *Lucile* sur un public si bien préparé aux émotions pathétiques : « Il règne » d'un bout de la pièce à l'autre, dit le *Mercure*, une sorte » d'enthousiasme de bonté et de vertu qui se communique au » spectateur, et qui lui fait éprouver le sentiment le plus doux » pour les âmes honnêtes, celui de voir exprimer ce qu'elles » ressentent; mais il faut absolument la voir représenter pour » connaître tout ce qui résulte de l'accord heureux de la » musique et des paroles, et du jeu des acteurs tels que » MM. Caillot et Laruette... [2] »; et un peu plus tard : « On » a continué les représentations de *Lucile*, ce drame honnête » et intéressant, embelli encore et animé par la musique élo- » quente, pleine d'expression, de vérité et de cette simplicité » sublime qui parle au cœur et peint à l'imagination [3]. »

Pour suppléer au petit nombre des journaux, les auteurs de ce temps faisaient paraître fréquemment des brochures, le plus

[1] *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, t. IV, p. 204.

[2] *Mercure de France*, février 1769, pp. 192, 193.

[3] *Idem*, mars 1769, p. 153.

souvent anonymes, sur les sujets d'*actualité*. L'apparition de *Lucile* donna lieu à la publication d'un ouvrage de ce genre, dont l'auteur était le comte de la Touraille, gentilhomme du prince de Condé, et qui avait pour titre : *Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques* [1]. Entièrement consacrée à un examen sévère du livret de *Lucile*, cette brochure ne parlait du musicien qu'incidemment, dans deux courtes notes, mais en lui rendant pleine justice ; à propos du quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » le comte écrivait : « On ne saurait accuser le musicien de la même sté- » rilité. La délicatesse, le jeu et la variété qu'il a mis dans ce » quatuor, prouvent plus que jamais combien la musique est » indépendante des paroles » ; un peu plus loin, parlant du monologue de Blaise : « Ah ! ma femme, qu'avez-vous fait ? » l'auteur ajoute : « Ici, nouveau triomphe pour le musicien et » même pour l'acteur [2]. »

Ces deux morceaux sont, en effet, les pages les plus saillantes de la partition de *Lucile;* le quatuor est, selon La Fage, « l'expression la plus vraie du bonheur domestique [3] ». Rarement morceau de musique eut une fortune plus universelle et plus longue ; après avoir été applaudi avec frénésie par les spectateurs de la Comédie-Italienne, il devint populaire, proverbial même, il se grava dans toutes les mémoires et reçut les applications les plus diverses. Pendant les guerres de la Révolution, on vit des émigrés et des officiers du corps de Pichegru, rapprochés un moment par un échange de prisonniers, s'asseoir à la même table et heurter fraternellement les verres en chantant le quatuor de Grétry [4] ; le 8 ventôse an III (26 février 1795),

[1] *Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques*, où l'on trouve la critique de *Lucile*, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, in-12, 68 pages. Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Desnos, 1769.

[2] Notes des pages 23 et 29 de cette brochure.

[3] LA FAGE, article *Grétry* de la *Biographie Michaud*, 2e édit., t. XVII, pp. 500-506

[4] Comte D'HAUSSONVILLE, *Souvenirs et mélanges*, in-18, pp. 27, 28, au chapitre intitulé *la Vie de mon père*. Paris, Lévy, 1879.

tandis que Charette, le fameux Vendéen, entrait à Nantes avec les représentants du peuple après le traité de pacification, la foule criait : Vive la paix ! vive l'union ! et les musiques militaires jouaient l'air : « Où peut-on être mieux, etc. [1] ». Dans un des jours les plus sombres de notre histoire, le même chant prit par une application nouvelle un caractère héroïque : ce fut pendant la retraite de Russie, alors que la grande armée sortait de Smolensk, en novembre 1812, poursuivie par les Russes et les Cosaques : « L'ennemi, voyant cette tête de colonne » marcher en bon ordre, n'osa l'attaquer que par ses boulets : » ils furent méprisés, et bientôt on les laissa derrière soi. » Quand ce fut aux grenadiers de la vieille garde à passer au » travers de ce feu, ils se resserrèrent autour de Napoléon, » comme une forteresse mobile, fiers d'avoir à le protéger. » Leur musique exprima cet orgueil. Au plus fort du danger » elle fit entendre cet air dont les paroles sont si connues : » Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? [2] ». L'empereur, se méprenant peut-être sur le sens prêté en cet instant par ses soldats à cet air, les arrêta en s'écriant : « Dites plutôt : Veillons au salut de l'empire ! » Napoléon tombé, les Bourbons s'emparèrent à leur tour du quatuor de *Lucile ;* on le jouait, avec l'air de Vive Henri IV, dans les lieux où la famille royale se montrait en public, et il était devenu en quelque sorte un chant officiel [3]. Il avait pénétré dans l'église, et en 1825, appliqué à d'autres paroles, il servait à exprimer le bonheur des élus, après un sermon sur le Jugement dernier [4]. Grétry n'avait point rêvé pour son œuvre une fortune si diverse et si éclatante, mais il se plaît à nous rapporter d'autres effets de cette mélodie calme et sereine, dont l'audition, en provoquant

[1] *Revue des documents historiques,* dirigée par Charavay; septième année, p. 45.

[2] Comte de Ségur, *Histoire de Napoléon et de la grande armée en 1812,* 11e édit., t. II, p. 225. Paris, 1838.

[3] Clément, *Dictionnaire des opéras,* p. 412.

[4] De Vaulabelle, *Histoire des deux restaurations,* 3e édit., t. VII, p. 159. Paris, Perrotin, 1857.

de douces émotions, suffit pour réconcilier des parents ou des amis brouillés [1].

Lucile eut à peu de chose près les mêmes interprètes que *le Huron* : Caillot, Laruette, Nainville, Mme Laruette, Mlle Desglands. Caillot attachait une grande importance à l'exactitude du costume; dans cette pièce, on le vit paraître la tête chauve, vêtu d'une blouse de paysan; c'était une hardiesse, mais qui faisait honneur à son intelligence d'artiste. Il fut inimitable, selon le témoignage de Grétry, comme acteur et comme chanteur, dans le monologue de Blaise; le comte de la Touraille se montre plus sévère lorsqu'il écrit : « C'est le seul morceau où il » peigne la nature, et paraisse sentir le personnage qu'il » joue [2]. »

Reconnaissants des belles recettes que leur procuraient les succès du *Huron* et de *Lucile*, les comédiens italiens offrirent à Grétry, en avril 1769, une gratification de 1200 livres [3].

II.

Après *le Huron* et *Lucile*, tout le public était resté persuadé que Grétry était le chantre par excellence des émotions pathétiques, de la sensibilité, des douces affections, des sentiments tendres et délicats. En voyant déborder dans le *Tableau parlant* la gaieté la plus franche, la plus communicative, chacun fut surpris et émerveillé. C'était une transformation complète et tout à fait imprévue. Le nom de Pergolèse fut prononcé par toutes les bouches, et l'on fut si frappé des beautés de ce nouvel ouvrage qu'on le cita bientôt comme le chef-d'œuvre de son auteur. Bien des années après, La Harpe disait encore : « *Le Tableau parlant* est, je crois, ce que nous avons de plus » voisin de Pergolèse, non pas tout à fait pour la richesse,

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, pp. 170 à 180.
[2] *Lettre à M. de Voltaire*, etc., p. 30, note.
[3] Archives nationales, O¹854.

» mais pour l'esprit et les grâces du chant. C'est le véritable
» pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *la Serva padrona*, et
» peut-être encore celui de notre Pergolèse français, qui compte
» tant d'autres ouvrages d'un mérite supérieur [1]. »

Marmontel aurait cru déroger à sa dignité de philosophe et d'académicien en écrivant une bouffonnerie; le livret du *Tableau parlant*, qui portait le titre de comédie-parade en un acte, n'était donc pas de lui, mais d'Anseaume, ancien sous-directeur d'un des théâtres de la foire, souffleur de l'Opéra-Comique, et poète attitré de la Comédie-Italienne pour les compliments de clôture. Grétry en avait composé la musique pendant le printemps et l'été de 1769, et en grande partie à la campagne, au château de Croix-Fontaine. Le sujet l'entraînait et il s'étonne lui-même de sa fécondité : en un jour, chez le comte de Creutz, il composa quatre des principaux morceaux de l'ouvrage [2]. La première représentation eut lieu le 20 septembre 1769 et, chose curieuse, ne sembla point promettre le succès considérable qui s'établit bientôt; la cause de cette hésitation étant sans doute dans l'étonnement du public, et dans la timidité des acteurs, qui n'osèrent pas s'abandonner dès le premier jour à la gaieté de leurs rôles [3]. En peu de temps, Clairval, Mme Laruette, Mme Trial et le public s'accoutumèrent à cette nouvelle pièce, si différente de *Lucile* et du *Huron*, et qui montrait Grétry maître de la comédie bouffonne, tandis qu'on le croyait fait exclusivement pour le drame sentimental. Ce furent alors des applaudissements sans fin et des éloges pleins de chaleur : « C'est une musique absolument neuve et dont il
» n'y avait point de modèle en France; c'est un modèle de
» musique comique et bouffonne, cela est à tourner la tête [4].»

[1] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIII, p. 397.

[2] L'air « Pour tromper un pauvre vieillard »; l'air « Vous étiez ce que vous n'êtes plus »; la tempête de Pierrot et le duo « Je brûlerai d'une ardeur éternelle. » Grétry, *Essais*, t. I, p. 182.

[3] *Idem*, t. I, p. 188.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., éd. Tourneux, t. VIII, p. 347.

» — Que de gaieté, de grâces et de variété dans les airs!
» M. Grétry semble créer un genre nouveau pour chaque nou-
» velle production; ne s'écartant jamais du sens des paroles,
» il trouve le moyen d'ajouter encore à leur expression; son
» génie abondant et facile se prête à tout sans effort... [1]. » Les amateurs de l'ancien opéra-comique, qui regrettaient le rire gaulois des pièces de la foire, approuvèrent hautement *le Tableau parlant*. Ils comparaient le théâtre de la Comédie-Italienne à « une femme piquante et faite pour la gaillardise, qui
» emprunte la langueur et les grands airs d'une beauté sublime
» pour intéresser davantage et devient ridicule [2]. » En ce temps-là, on était quelquefois plus difficile qu'aujourd'hui sur le mérite littéraire et la vraisemblance dramatique des livrets d'opéras; depuis les loges jusqu'au parterre, maint bel esprit s'évertuait à faire preuve d'un goût raffiné en critiquant l'ensemble ou les détails. La farce amusante et sans prétention du *Tableau parlant* n'échappa point à cet examen. Le duc de Nivernais, qui était à Croix-Fontaine lorsque Grétry termina sa partition, avait fait au livret de légers changements, approuvés ensuite par Anseaume; il n'en fallut pas davantage pour que le public lui attribuât tout l'ouvrage.

Une brochure parut, anonyme comme la plupart de celles qui pullulaient au XVIII[e] siècle, et dans laquelle on critiquait avec une certaine aigreur *le Tableau parlant* et d'autres pièces du même genre; les lecteurs qui cherchaient à en deviner l'auteur eurent bientôt remarqué que Favart seul était épargné, et ils en tirèrent cette conclusion que la brochure devait être l'ouvrage de son ami l'abbé de Voisenon [3].

La pièce d'Anseaume ne méritait pas tant de reproches et, grâce à la musique de Grétry, elle eut une longue fortune, qui pourrait certainement être renouvelée de nos jours. En lisant cette partition charmante, on comprend l'étonnement, l'admi-

[1] *Mercure de France*, octobre 1769, p. 179.
[2] *Mémoires secrets*, t IV, p. 352.
[3] *Mémoires secrets*, t. IV, pp. 363 364; 25 octobre 1769.

ration, l'entraînement qu'elle fit éprouver au public de 1769. La France ne possédait encore en ce genre rien d'aussi élégant, d'aussi vif; et Grétry lui montrait pour la première fois que la musique pouvait allier la grâce et la délicatesse à la gaieté la plus folle, au comique le plus franc.

La musique ne peut à elle seule provoquer le rire et décrire une situation comique, son rôle est de souligner les intentions du texte et de les commenter; mais elle leur donne un tel relief, elle en augmente tellement les effets qu'elle se les approprie entièrement et que le spectateur, entraîné, ne distingue plus la source de ses émotions; il faut qu'il raisonne et qu'il réfléchisse pour discerner la part du texte et celle de la musique. Grétry est un des maîtres qui ont le plus étroitement resserré cette union de la parole et du chant, et qui en ont tiré les plus heureux résultats. Dans *le Tableau parlant*, on le voit manier avec une grande dextérité les difficultés de la langue française, et particulièrement les rimes féminines, qui l'embarrassaient si fort à Genève, deux ans auparavant; il compose le premier air : « Je suis jeune, je suis fille », où les terminaisons muettes dominent, de manière à émerveiller les grammairiens [1]; l'esprit déborde dans sa musique; il saisit toutes les nuances du dialogue et se sert de l'orchestre pour les accentuer par des imitations pittoresques, des moqueries spirituelles: dans le second air d'Isabelle, la jeune fille contrefait la voix cassée de son tuteur Cassandre; puis la basse, par son rythme boiteux, décrit le pas incertain du vieillard. Lorsque Colombine, à son tour, se moque de Cassandre, et qu'elle lui chante : « Ils sont passés, ces jours de fête », les deux cors et les deux flûtes font entendre ironiquement le chant du coucou [2]; si le tuteur ridicule veut parler d'amour à Isabelle, le musicien le fait soupirer sur un air à la fois langoureux et suranné, réservant des chants plus tendres et plus juvéniles pour le duo de Pierrot et Colombine : « Je brûlerai d'une ardeur éternelle »,

[1] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIII, p. 399, note.
[2] Page 61 de la partition d'orchestre.

et pour celui de Léandre et Isabelle. Sans doute la technique musicale n'est pas aussi habilement maniée; on regrette avec Fétis [1] qu'une modulation n'amène pas plus de variété dans ce même duo de Pierrot et Colombine; on remarque que l'ensemble de la scène XII, annoncé comme un quintette, n'est, à peu de chose près, qu'un trio : mais ces défauts de science sont rachetés par de telles qualités d'inspiration et d'esprit que l'on n'a pas le courage de s'y attacher longtemps, et que l'on peut sans crainte citer l'ouvrage comme un modèle de comédie musicale.

Le succès obtenu par *le Tableau parlant* mit le comble à la réputation de Grétry, que trois ouvrages ont suffi à rendre célèbre. Burney, qui passe à Paris en 1770, le déclare le compositeur le plus à la mode, « the most fashionable », de l'opéra-comique [2] et cette qualification est justifiée par d'autres témoignages. Grétry est devenu l'idole du public, il est fêté à la fois par les grands et par les petits, applaudi au théâtre, choyé dans les salons; ses partitions sont sur tous les clavecins, il n'est point de soirée musicale où l'on ne chante un de ses airs; les théâtres de société, qui foisonnent autour de Paris, dans les maisons princières, s'emparent de ses opéras. La duchesse de Mazarin veut-elle recevoir magnifiquement les filles de Louis XV, « Mesdames », au beau château de M. d'Effiat, à Chilly, près de Lonjumeau, elle leur offre un spectacle composé de *la Partie de chasse de Henri IV,* pièce de Collé dont la représentation avait été interdite à Paris, de *Lucile,* « qui plut beaucoup », et d'un ballet [3]. — Pendant l'été, Grétry est l'hôte des châteaux des environs de Paris : il est reçu à Montigny, chez Madame Trudaine; à Croix-Fontaine, habitation somptueuse du fameux fermier général Bouret, célèbre par son immense fortune, sa générosité, son luxe; il fait entendre, avant la représentation, des fragments du *Tableau parlant* chez la duchesse de la Roche-

[1] Fétis, *Biographie des musiciens,* 2e éd., t. IV, p. 103.
[2] Burney, *The present state of music in France and Italy,* p. 46.
[3] C'était le 13 septembre 1769. *Mémoires secrets,* t. IV, pp. 348, 349.

foucauld, à Forges [1]; le duc de Nivernais retouche son livret, le duc de Choiseul protège sa partition contre des critiques trop vives et en reçoit la dédicace [2]. — Pendant l'hiver, Grétry fréquente les salons, les soupers à la mode. Il dîne chez le sculpteur Le Moine, avec l'avocat Gerbier, le peintre Latour, et Mme Vigée-Lebrun, qui nous a laissé le récit de ces soirées agréables : « On riait, on s'amusait. L'usage à cette époque » était de chanter au dessert. Mme de Bonneuil, qui avait une » voix charmante, chantait avec son mari des duos de Grétry... » Le dîner finissait gaiement, on se quittait toujours à regret [3]. » Il fait de la musique chez l'abbé Morellet, le premier dimanche de chaque mois [4], avec Philidor, Caillot, le claveciniste Hulmandel, en présence de Delille, de l'abbé Arnaud, du chevalier de Chastelux, de la Harpe, de d'Alembert; parmi ces hommes célèbres, plusieurs sont ses amis, d'autres le deviendront: nous le verrons se lier avec Delille. Mais il trouvera peu d'amis plus dévoués, plus affectueux que le comte de Creutz. L'ambassadeur de Suède avait pour lui une passion, une sorte de « culte religieux », où se mêlaient l'affection la plus vive, l'admiration d'un homme de goût, la satisfaction d'un protecteur fier de son protégé et heureux de ses succès; comme ce personnage d'un roman de Dickens, il passait de longues heures, silencieux, à le voir écrire, et suivait avec amour la plume traçant

[1] Grétry, *La vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, t. I, introduction, p. lxix. Paris, Pougens, an X.

[2] Dédicace du *Tableau parlant* au duc de Choiseul : « Monseigneur, en me » permettant de placer votre illustre nom à la tête de cet ouvrage, vous » honorez un art que vous avez toujours chéri et dont les charmes sont bien » dignes de contribuer à vos délassements. La bonté avec laquelle vous avez » daigné, Monseigneur, accueillir mon dernier ouvrage, est pour moi un nou- » veau motif d'émulation et de zèle. Je croirai être sûr de mériter le suffrage » de la nation aimable à qui j'ai consacré mes veilles, si j'ai le bonheur d'ob- » tenir le vôtre et si vous agréez les témoignages du profond respect avec » lequel je suis, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur, » Grétry. »

[3] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 41.

[4] Garat, *Mémoires sur le XVIIIe siècle*, t. I, pp. 357, 358. Paris, 1829.

les mélodies sur le papier réglé [1]. Après chaque opéra, il recueillait les témoignages d'approbation, il les écoutait avec émotion, il les provoquait au besoin. N'y a-t-il pas quelque chose de touchant dans cette amitié si tendre?

Si le talent du jeune musicien était la cause déterminante de ses succès dans le monde, l'agrément de son intelligence lui attirait aussi des sympathies. De l'aveu général, il avait beaucoup d'esprit, de finesse; bien que son origine fût très modeste, il ne se trouvait pas déplacé dans les salons les plus brillants. D'après Burney, il avait un physique et des manières agréables; Mme Vigée-Lebrun l'appelle constamment : « cet aimable Grétry. » Il parlait de son art avec une grande finesse, mais il en parlait rarement [2]. Dès son arrivée à Paris, il s'était familiarisé avec la littérature française : ses amis les Encyclopédistes lui avaient fait connaître les philosophes, et nous le voyons dans ses écrits citer Montaigne et Condillac; le Théâtre français, que dans les premiers mois il fréquentait assidûment, lui avait révélé les chefs-d'œuvre de Molière, de Corneille et de Racine; c'est en les écoutant qu'il avait acquis la connaissance parfaite de notre langue, et qu'il s'était préparé à en traduire musicalement les inflexions variées [3].

Au moment de la représentation du *Tableau parlant*, Grétry avait vingt-huit ans; sa physionomie était « douce et fine [4] », mais sa pâleur, son apparence frêle, sa santé délicate inquiétaient ses amis. Sa poitrine était toujours faible et souvent il crachait le sang. « Qu'il tâche de vivre, s'il est possible! », s'écriait Grimm au lendemain du *Huron* [5]; et après *Silvain*, le même auteur écrivait : « En nous charmant par ses ouvrages, » ou, s'il faut parler comme l'abbé Arnaud, en doublant notre

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 192. — Dickens, *Les grandes espérances*. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, pp. 435-443.

[2] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIII, p. 490.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 145, 146.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, p. 443

[5] *Ibidem*, t. VIII, pp. 163 et suiv.

» existence, M. Grétry nous a fait craindre pour la sienne[1] ».
Par bonheur, ces craintes si naturelles ne furent point confirmées, et Grétry, avec la santé la plus frêle, parvint à l'âge de soixante-douze ans, et fut l'un des compositeurs les plus actifs et les plus féconds de l'école française.

Il est temps de revenir à ses ouvrages et d'étudier *Silvain*, qui suivit de fort près *le Tableau parlant*.

CHAPITRE QUATRIÈME.

1770-1771.— *Silvain*.— Mariage de Grétry.— Spectacles de la cour : *les Deux Avares, l'Amitié à l'épreuve, Zémire et Azor*.

I.

Le livret de *Silvain* fut écrit par Marmontel dans une circonstance intéressante dont nous lui emprunterons le récit :

« Dans l'intervalle de *Lucile* à *Silvain*, j'avais fait un opéra-
» comique en trois actes de celui de mes contes qui a pour
» titre *le Connaisseur*. J'en fis lecture au petit comité. Grétry
» en fut charmé, Mme La Ruette et Clairval applaudirent;
» mais Caillot fut froid et muet. Je le pris en particulier :
» « Vous n'êtes pas content, lui dis-je ; parlez-moi librement :
» que pensez-vous de ce que vous venez d'entendre! — Je
» pense, me dit-il, que ce n'est qu'un diminutif de *la Métro-*
» *manie ;* que le ridicule du bel esprit n'est pas assez piquant
» pour un parterre comme le nôtre, et que cet ouvrage pour-

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t VIII, p. 468.

» rait bien n'avoir aucun succès. » Alors, revenant vers la » cheminée où était notre monde : « Mesdames, et vous, Mes- » sieurs, leur dis-je, nous sommes tous des bêtes; Caillot seul » a raison. » Et je jetai mon manuscrit au feu. Ils s'écrièrent » que Caillot me faisait faire une folie. Grétry en pleura de » douleur et, en s'en allant avec moi, il me parut si désolé, » qu'en le quittant j'avais la tristesse dans l'âme.

» L'impatience de le tirer de l'état où je l'avais vu m'ayant » empêché de dormir, le plan et les premières scènes de *Sil-* » *vain* furent le fruit de cette insomnie. Le matin je les écri- » vais, quand je vis arriver Grétry. « Je n'ai pas fermé l'œil de » la nuit, me dit-il.—Ni moi non plus, lui dis-je. Asseyez-vous, » et m'écoutez. » Je lui lus mon plan et deux scènes. « Pour » le coup, ajoutai-je, me voilà sûr de ma besogne, et je vous » réponds du succès. » Il se saisit des deux premiers airs et » s'en alla consolé... [1]. »

Marmontel n'était point gâté en fait de succès de théâtre : ses tragédies, *Denis le tyran*, *Aristomène*, *Cléopâtre*, *les Héraclides*, avaient eu une courte existence; la dernière, *Ægyptus*, jouée en 1753, était tombée tout à plat. *Le Huron*, au contraire, et *Lucile*, moins ambitieux, mais vivifiés par la musique, obtenaient des succès durables; en donnant *Silvain*, Marmontel se décida à y mettre son nom, et à confirmer les conjectures du public, qui lui attribuait les deux ouvrages précédents; son amour-propre, qui n'était pas médiocrement développé, lui fit bientôt attacher une grande importance à ces petites comédies, et il ne tarda pas à croire que le succès tenait au moins autant à ses vers qu'à la musique de Grétry. Illusion de poète! Ajoutons pourtant que peu d'auteurs prenaient autant de soin pour rythmer leurs couplets d'une manière favorable à la musique.

Silvain ramenait Grétry au genre pathétique de *Lucile*. Certains détails parurent en leur temps presque révolutionnaires, et la noblesse, jalouse de ses privilèges, s'éleva hautement

[1] MARMONTEL, *Mémoires*, t. III, pp. 105-107. Paris, an XIII.

contre la morale d'une pièce où l'on parlait de la liberté de la chasse [1] et dont les derniers vers étaient :

Il est bon de montrer quelquefois
Que la simple vertu tient lieu de la naissance.

La première représentation de *Silvain*, comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, fut donnée le 19 février 1770 à la Comédie-Italienne. Les rôles étaient ainsi distribués :

Hélène	Mme TRIAL.
Lucette	Mlle BEAUPRÉ.
Pauline	Mme LARUETTE.
Silvain	CAILLOT.
Basile	CLAIRVAL.
Dolmont.	LARUETTE.

« C'est souvent une grande affaire pour un artiste célèbre » que de soutenir une réputation brillante; celui-ci ajoute » chaque jour à la sienne par autant de succès que de productions [2]; » ainsi parlait le *Mercure*, en constatant la réussite de *Silvain*. Chose curieuse, les répétitions n'avaient point produit d'effet [3], malgré les beautés de la musique. Grétry nous raconte les soins qu'il avait apportés à la composition de cet ouvrage; conduit tout récemment par Marmontel chez la célèbre Clairon, qui avait déjà quitté le Théâtre français, il lui avait fait lire des fragments du livret de *Silvain* et avait corrigé d'après sa déclamation [4] le chant du fameux duo : « Dans le sein d'un père ». Ce beau morceau demeura longtemps classique, et un auteur va jusqu'à dire qu' « aucun morceau de » nos tragédies lyriques n'est supérieur pour l'effet à l'allegro » plein de chaleur et d'énergie qui le termine [5] ». L'ouverture

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. VIII, p. 467.
[2] *Mercure de France*, avril 1770, pp. 173 et suiv.
[3] GRETRY, *Essais*, t. I, p. 200.
[4] *Idem*, t. I, p. 201.
[5] MARTINE, *De la musique dramatique en France*, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées, etc., in-8°, p. 155. Paris, 1813.

de *Silvain* était empruntée en grande partie à celle des *Mariages samnites* [1], et le duo : « Avec ton cœur s'il est fidèle », était tiré de la même partition; Marmontel l'avait *parodié*, comme on disait alors, ce qui veut dire qu'il y avait adapté de nouvelles paroles [2]. Parmi les beaux morceaux de cet ouvrage, il faut placer en première ligne le duo « Dans le sein d'un père », d'Hélène et Silvain, si touchant, si pathétique; l'air d'Hélène « Nos cœurs cessent de s'entendre », dont la mélodie est pleine de tendresse; celui de Basile « Tout le village me l'envie », où la joie déborde; l'ariette de Lucette « Je ne sais pas si ma sœur aime », d'un tour vieilli, mais charmant. Grétry, pour l'accompagner, réduit à dessein son orchestre, et le fait simple pour l'assortir au caractère enfantin de Lucette; au contraire, dans l'air de Silvain, il écrit de longues ritournelles où les modulations sont rapprochées, et il choisit les tons mineurs pour le chant pathétique de l'acteur. Il se laisse même entraîner par la mélodie à des contre-sens de déclamation qui ne lui sont pas habituels : à deux reprises, il place sur un temps fort et sur une note tenue les syllabes finales de deux rimes féminines [3]. Ces fautes se font d'autant plus remarquer dans son œuvre qu'elles sont plus rares, et que les yeux et l'oreille, en les rencontrant, en éprouvent une sorte d'étonnement.

Dans ce dernier opéra, Marmontel avait donné pour thème à Grétry l'amour conjugal de Silvain et d'Hélène, et si le jeune musicien avait placé dans la bouche de ses acteurs des chants si heureux, si vrais, si touchants, c'est que le sujet l'inspirait et qu'il entrevoyait pour lui-même et dans un avenir prochain les joies de la famille. En arrivant à Paris, il avait pris un modeste logement dans la rue Traversière St-Honoré, qui était située sur le territoire de la paroisse de St-Roch, et bientôt, dans la même maison, il avait rencontré les « yeux

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 211.
[2] *Idem*, t. I, p. 156.
[3] Pages 27 et 30 de la partition d'orchestre.

bien noirs » d'une jeune fille, Jeanne-Marie, orpheline de père, venue seule de Lyon à Paris, probablement pour y gagner sa vie, car sa mère, veuve et chargée de trois autres enfants, était pauvre. Au moment de la représentation de *Silvain*, les amoureux pressaient la veuve Grandon de consentir à leur union, et un excellent prêtre lyonnais, l'abbé François Rozier, qui était à Paris l'ami et le protecteur de Jeanne-Marie, appuyait leurs instances [1]. Quand, au printemps suivant, la mère de Grétry accourut au chevet de son fils, malade d'une fièvre violente, elle y trouva la douce figure et les tendres soins de la jeune fille, et lorsque l'artiste, longtemps en proie au délire, reprit connaissance, il eut le bonheur de voir réunis auprès de lui les deux visages qu'il chérissait. Touchée du dévouement de Jeanne-Marie, la mère de Grétry l'aima bientôt comme sa fille, et les jeunes gens n'eurent point de peine à la retenir auprès d'eux [2].

Pourtant le consentement de la veuve Grandon n'arrivait pas. Le 24 novembre 1770, elle déclare enfin, par devant deux notaires de Lyon, qu'elle consent au mariage de sa fille avec Grétry, compositeur de musique, et elle charge l'abbé Rozier de sa procuration, mais le mariage se trouve ajourné par suite de circonstances dont nous empruntons le récit au Dictionnaire de Jal : « Le 1er décembre 1770, Jeanne-Marie met au » monde une petite fille, en danger de mort immédiate; le » bon abbé ondoie tout de suite la petite créature que sa mère » croit perdue pour elle, mais qui se reprend à la vie, et que » l'on commet aux soins d'une nourrice, femme de Jean-» Michel, maître vigneron à Rueil. Jeanne-Marie se remet de » couches pénibles; elle se rétablit lentement, et le mariage » s'ajourne. Cependant on baptise « Andriette-Marie-Jeanne », » qui est tenue sur les fonts de Rueil par « François Rozier » » et par « Marie-Jeanne Defossez » mère de Grétry [3]. »

[1] Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 657, art. *Grétry*.
[2] Grétry, *Essais*, t. I, p. 218.
[3] Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p 657

Le 3 juillet 1771, le mariage de Grétry avec Jeanne-Marie Grandon est célébré en l'église St-Roch, en présence de la mère du musicien, de l'abbé Rozier, de l'abbé Morellet, témoins. Grétry avait trente ans, sa femme, née à Lyon le 8 septembre 1746, en avait vingt-quatre. Le père de cette dernière, Jacques-Irénée Grandon, mort à Lyon le 23 octobere 1763 à l'âge de quarante ans, était peintre ; il a passé longtemps pour le premier maître de Greuze : les patientes et fructueuses recherches de Jal ont apporté sur ce sujet des lumières nouvelles et semblent établir nettement qu'un autre Grandon, portant le prénom de Charles, avait été le professeur de Greuze ; nous renvoyons nos lecteurs à l'ouvrage de Jal [1] pour l'étude de cette question qui ne se rapporte qu'indirectement au roman du mariage de Grétry [2].

Marie-Jeanne Defossez, veuve de François Grétry, la mère du compositeur, était encore à Paris. Elle se décida facilement à se fixer pour toujours auprès du jeune ménage, et toutes les précautions furent prises pour assurer sa tranquillité : par un acte passé par-devant les conseillers du roi, notaires à Paris, le 8 août 1771, Grétry assurait à sa mère une rente viagère de quatre cents livres, exempte de la retenue des impositions, et qu'il devait lui servir dans le cas où elle cesserait de demeurer avec lui [3]. L'acte de donation s'endormit dans les cartons des notaires, sans que la veuve de François Grétry en réclamât

[1] Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, art. *Grandon*, pp. 652-654; art. *Grétry*, pp. 657-658.

[2] D'après le *Guide musical*, de Bruxelles, du 7 février 1882, feu M. Edmond De Busscher, archiviste de la ville de Gand, membre de l'Académie royale de Belgique, possédait dans sa collection d'autographes plusieurs lettres amoureuses et des poésies galantes adressées par Grétry à Mlle Barbe-Thérèse Moreau, de Liège. Un vif intérêt de curiosité s'attachait à ces documents, dont on souhaitait la publication. Acquis en 1883 par la Bibliothèque royale de Bruxelles, ils ont été reconnus apocryphes. Voyez dans les *Bulletins de l'Acad. royale de Belgique*, juillet et août 1883 (3e série, t. VII, pp. 72, 189, 192), les communications de M. Édouard Fétis et de M. S. Bormans à ce sujet.

[3] Archives nationales, Y, 429. — E. Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, t. I, pp. 259, 260.

jamais l'exécution ; elle mourut chez son fils, au printemps de l'an VIII (1801), âgée de plus de quatre-vingt-cinq ans [1].

II.

L'intérêt qui s'attache à cette étude de la vie de famille de Grétry nous a fait un peu perdre de vue ses ouvrages et, pour en reprendre l'histoire, il nous faut revenir à l'année 1770. Pour la première fois, Grétry allait être appelé à concourir aux spectacles de la cour, donnés pendant le séjour d'automne à Fontainebleau, et empruntant cette année un éclat tout particulier au récent mariage du Dauphin avec l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Antoinette.

Quelques mois après la représentation de *Silvain*, le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre, chargé d'organiser les spectacles de Fontainebleau, fit appeler Marmontel et lui demanda un opéra nouveau dont Grétry composerait la musique ; l'académicien venait de terminer le livret de *Zémire et Azor* et lui en fit lecture « en particulier ». Contre son attente, le duc ne se montra point satisfait : « Comme son » érudition, dit Marmontel, s'étendait jusqu'aux contes de » fées, ayant reconnu dans mon sujet celui de *la Belle et la* » *bête* : « Il m'est impossible, dit-il, de donner ce spectacle au » mariage du Dauphin ; on prendrait cela pour une épi- » gramme. » C'était lui qui l'avait faite, et je lui gardai le » secret [2]. » Marmontel n'avait rien de plus en portefeuille et Grétry dut collaborer avec d'autres auteurs. Fenouillot de Falbaire, littérateur obscur et médiocre, lui fournit le livret des *Deux Avares* ; Favart, l'un des soutiens de l'ancien opéra-comique, lui donna *l'Amitié à l'épreuve*.

Grétry composa ces deux partitions dans l'été de 1770, au milieu des émotions qui précédèrent son mariage et au sortir de la maladie grave qui l'atteignit à cette époque ; dans le plus

[1] Grétry, *De la vérité*, etc., t. III, p 176.
[2] Marmontel, *Mémoires*, t. III, p. 119.

fort de sa fièvre, les scènes des *Deux Avares* l'obsédaient, et ce fut après une nuit de délire qu'il écrivit le chœur des janissaires de cet opéra [1].

Pendant le voyage de Fontainebleau, en 1770, les représentations dramatiques se succédèrent à intervalles rapprochés, alternant avec le jeu, les bals et les « grands couverts » du dimanche; les troupes de l'Académie de musique, de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne défrayaient à tour de rôle ces spectacles d'apparat, où la cour écoutait d'une oreille distraite des pièces que l'étiquette lui défendait d'applaudir. Parmi les princes et les princesses du sang, très peu avaient du goût pour la musique, et le Dauphin particulièrement la tenait en aversion, préférant aux opéras et aux comédies françaises les arlequinades italiennes [2].

Dans la série de ces spectacles se placèrent trois ouvrages de Grétry : *les Deux Avares*, joués le samedi 27 octobre 1770 [3] avec une comédie-canevas, *Arlequin charbonnier*; *le Tableau parlant*, joué le 7 novembre, avec adjonction de ballets qui n'avaient certes rien à faire dans la pièce et qui se composaient de matelots et de matelotes, de provençaux et de provençales [4]; enfin *l'Amitié à l'épreuve*, représentée le 13 novembre, et dans laquelle on avait pareillement introduit des ballets de nègres, d'Indiennes, d'Anglais, dansés par Dauberval, Gardel, Mlle Peslin, Mlle Guimard. La musique de ces divertissements n'était point de Grétry; les programmes de la représentation nous donnent la liste des morceaux de ballets :

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 217.

[2] d'Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette*. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau, t. I, p. 66, lettre de Mercy à Marie-Thérèse, du 20 octobre 1770. Paris, Didot, 1875.

[3] Par suite d'une erreur ou d'une faute d'impression, les *Essais* de Grétry, t. I, p. 212, donnent la date du 17 octobre; celle du 27 est indiquée sur la partition, dans le *Mercure*, janvier 1771, p. 196, et dans les programmes des spectacles de la cour, cités plus loin.

[4] Programmes des spectacles de la cour à Fontainebleau en 1770. Archives nationales, O¹848.

les plus importants étaient tirés de la partition d'*Ernelinde*, de Philidor, et de celle d'*Alcimadure*, de Mondonville [1]. Avec *l'Amitié à l'épreuve*, on donna encore, le 13 novembre, une pièce italienne, *Arlequin baron suisse*. Évidemment, dans ces spectacles, le duc d'Aumont cherchait à satisfaire les goûts opposés des deux princes en l'honneur desquels on donnait les fêtes : Marie-Antoinette, qui aimait la musique, et le Dauphin qui ne goûtait que les parades italiennes.

Grétry toucha pour ce voyage, à titre de « ouvrage commandé et gratification », une somme assez ronde, 4,800 livres, et fut en outre indemnisé des « frais de poste », 196 livres [2]. Il offrit la dédicace des *Deux Avares* au duc d'Aumont, qui les lui avait commandés [3], et celle de *l'Amitié à l'épreuve* à la Dauphine :

« Madame, tous les arts vous doivent leur hommage; vous » avez reçu déjà celui de tous les cœurs. Mais je sais ce qu'un » ouvrage en musique doit redouter de vous, Madame; de vous » accoutumée dès l'enfance à entendre les chefs-d'œuvre que » l'Italie a multipliés en ce genre sur les opéras du célèbre » Métastase. Si j'ose prendre la liberté de vous offrir celui-ci, » c'est que je l'ai composé pour la suite des fêtes de votre » auguste mariage, et votre bonté me rassure contre la délica- » tesse de votre goût.

» Je suis avec le plus profond respect, etc., GRÉTRY. »

[1] Programme des spectacles de la cour à Fontainebleau en 1770. Archives nationales, O¹848.

[2] Archives nationales. Bordereaux des dépenses de l'argenterie, O¹2936.

[3] Dédicace des *Deux Avares* à Mgr le duc d'Aumont : « Monseigneur, la » distinction la plus honorable pour moi, dans l'art où je m'exerce, est de vous » avoir paru digne de concourir à l'embellissement des fêtes que vous avez » ordonnées pour le mariage de Mgr le Dauphin et dont la magnificence et la » pompe ont, en quelque sorte, égalé la pompe de leur objet. Je vous dois, » Monseigneur, toute l'émulation qu'un si glorieux emploi de mes talents m'a » inspirée; et si quelques succès la suivent, je les compterai au nombre de » vos bienfaits. Je suis avec respect, etc. »

C'est vers la même époque, et probablement avant le voyage de Fontainebleau, qu'eut lieu la présentation de Grétry au roi; l'artiste était encore malade lorsqu'il reçut l'ordre de se rendre à la cour, et pour obéir il sortit de son lit; la réception que lui fit Louis XV ne le dédommagea guère de cette fatigue: « Il me regarda et dit, tout haut, que j'avais mauvais visage. » N'est-il pas agréable de s'incliner et de partir après un tel » compliment? [1] » Alfieri, présenté deux ou trois ans auparavant, n'avait pas eu lieu de s'estimer plus heureux : « Quoique » je fusse prévenu, dit-il, que le roi ne parlait pas aux étran- » gers ordinaires, je ne pus digérer le regard de Jupiter » Olympien avec lequel Louis XV toisait de la tête aux pieds » l'homme présenté, d'un air impassible [2]. »

Les représentations de la cour, toutes d'apparat, ne faisaient rien présumer du succès des ouvrages à Paris, et nous verrons dans la suite que souvent la grande ville réformait les jugements de Versailles et de Fontainebleau. Le 6 décembre 1770, la Comédie-Italienne offrit aux Parisiens la première représentation des *Deux Avares*, opéra-bouffon en deux actes, en prose, paroles de Fenouillot de Falbaire, musique de Grétry; dès le commencement la pièce fut trouvée défectueuse, et il fallut à plusieurs reprises la remettre sur le chantier, « pour » retrancher ce qui avait le plus déplu et faire les coutures » nécessaires pour faire aller le reste [3]. » On fut obligé de supprimer un air pathétique, tout à fait déplacé dans l'action, mais pour lequel Grétry avait, dit-on, composé une musique superbe : « En Italie, on n'aurait pas été si difficile; l'air étant » beau, on se serait peu soucié de la manière dont il est placé, » et l'on aurait écouté avec transport [4]. » Grétry regretta peut-

[1] Grétry, *De la vérité*, t. I, p. xlviij.

[2] Alfieri, *Memorie*, t. I, p. 138; cité par Taine, *l'Ancien régime*, p. 163, en note.

[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, p. 188.

[4] *Ibidem*. L'air supprimé était chanté par Henriette contemplant un médaillon où se trouvait le portrait de sa mère; il était placé au deuxième acte, au moment où Henriette et Jérôme, profitant de l'absence des avares, rassemblent les bijoux et s'enfuient.

être son air, mais il avait à un trop haut degré le sens du théâtre pour ne pas sentir tout le premier la nécessité de cette coupure.

Malgré toutes les concessions de « ce pauvre diable de Falbaire », la pièce fut encore sévèrement jugée et le public réserva tous ses éloges pour la musique : « Il est certain, dit » Bachaumont, que quant au poème, il n'a pas le sens com» mun, à commencer par le titre. Ces avares ne le sont que » parce que l'auteur l'annonce; ce sont des voleurs très témé» raires et très étourdis, et que les autres acteurs cherchent à » voler à leur tour... Quant à la musique, elle est du sieur » Grétry, c'est-à-dire du plus grand maître que nous ayons en » ce genre [1]. »

Un arrêt non moins rigoureux a été prononcé récemment sur la même pièce; M. Félix Clément écrit que « *les Deux* » *Avares* seraient encore entendus avec plaisir aujourd'hui, si » le dialogue n'en était pas d'une faiblesse extrême. *Adaptée à* » *d'autres paroles*, cette partition charmerait encore les oreilles » délicates [2] ». Tous les amis de la mémoire de Grétry, tous les musiciens qui ont étudié d'un peu près ses ouvrages repousseront formellement une telle conclusion : adapter sa musique à des paroles pour lesquelles elle n'a point été composée, ce serait lui ôter une grande part de son originalité; en effet, elle brille surtout, et d'un éclat que peu d'autres artistes ont égalé, par la finesse de la déclamation, l'esprit, l'exactitude avec laquelle sont saisis les rapports de la parole et du chant; la recherche de la vérité d'accent y est poussée jusqu'aux moindres nuances. Sortie de son cadre, de la situation qui l'a inspirée, adaptée non seulement à d'autres sentiments, mais à d'autres *mots*, elle pâlirait infailliblement. Par une curieuse coïncidence, tandis que M. Clément proposait, pour faire revivre une des plus charmantes partitions du siècle dernier, de la transporter sur un nouveau texte, deux compositeurs, au

[1] *Mémoires secrets*, t. V, pp. 225, 226.

[2] Félix Clément, *Les musiciens célèbres depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours*, in-8°, p. 169. Paris, Hachette, 1868.

contraire, s'emparaient de cette pièce condamnée, et substituaient, sur les vers de Falbaire, leurs propres inspirations à celles de Grétry: *les Deux Avares,* musique de M. Agnelli, parurent sur le grand théâtre de Marseille, le 22 mars 1860; *les Deux Avares,* musique de M. Pellet, furent représentés à Nîmes en 1864 [1].

Ceux des musiciens français qui n'ont pas encore tout à fait abandonné l'espoir de posséder à Paris un théâtre lyrique fécond en ouvrages nouveaux et en reprises des chefs-d'œuvre anciens, comptent y voir un jour ou l'autre plusieurs des exquises partitions de Grétry; *les Deux Avares* seraient du nombre, et nous ne croyons nullement que le texte de Falbaire soit assez mauvais pour mettre obstacle à une reprise. Dès 1770, Bachaumont, après l'avoir critiqué comme nous venons de le montrer, reconnaissait cependant que cette pièce en valait « vingt autres du même genre », applaudies sur le même théâtre [2]. Le public actuel, moins difficile, admet chaque jour des spectacles assurément peu dignes de succès et qui n'ont pas toujours le mérite de servir de canevas à une musique originale, fine et véritablement spirituelle.

Il y a bien des choses à citer dans la partition des *Deux Avares*, depuis l'ouverture jusqu'au vaudeville final, où, d'après un usage déjà négligé à cette époque, les acteurs s'adressaient au public :

Oui, Messieurs, ce trésor si rare,
C'est lorsque vous applaudissez.
De ce bien chacun est avare,
Et ne dit jamais : C'est assez.

Les rôles de Martin et de Gripon (les deux avares) sont les

[1] M. Salvator Agnelli, né à Palerme en 1817, s'est fixé à Marseille en 1846.— M. Alphonse Pellet occupe à Nîmes les fonctions de directeur du Conservatoire (voyez les notices consacrées à ces artistes par MM. Rostand et Pougin, dans le *Supplément à la biographie des musiciens*, de Fétis, t. I, p. 7, et t. II, p. 316).

[2] *Mémoires secrets*, t. V, p. 225.

plus intéressants au point de vue de la traduction musicale des caractères ; le duo du premier acte est du meilleur comique et les phrases de chant y sont disposées de la manière la plus ingénieuse. Il s'agit de dérober un trésor enfermé dans le tombeau d'un muphti. D'abord les avares s'interrogent, ils hésitent, ils dialoguent : « Prendre ainsi cet or, ces bijoux? — De moitié serons-nous ensemble? » Leurs deux voix se réunissent sur l'affirmative : « De moitié nous serons ensemble » ; elles se séparent de nouveau au moment où les scrupules reparaissent ; Martin et Gripon se demandent : « Vraiment, si c'était un chrétien? » mais leur conscience se rassure à la pensée de ne voler qu'un Turc ; en disant : « Mais un Turc, un muphti », ils parlent vite et presque en même temps. Leur résolution prise, ils chantent : « Prenons, prenons tout ce qu'il a » et les deux voix réunies ne se cèdent pas plus la parole que les avares tout à l'heure ne se cèderont le butin.

L'air de Martin : « Sans cesse auprès de mon trésor », est également remarquable. Il règne dans les rôles d'Henriette et de Jérôme une jeunesse et un entrain qui contrastent parfaitement avec le chant des avares ; lorsque les deux jeunes gens échappés parviennent à se rejoindre, ils laissent éclater leur gaieté dans un duetto : « Les voilà partis » ; c'est avec intention que Grétry leur fait chanter ensemble tout ce morceau : leur joie déborde et ils ne prennent pas le temps de s'écouter l'un l'autre. Rappelons encore le joli trio de Jérôme, Henriette et Madelon, dans la scène où le jeune homme descend au fond du puits : « Tiens la corde, prends bien garde » ; un dessin imitatif du violon accompagne le mouvement de la poulie qui tourne et laisse filer la corde. Le public français ne connaît plus aujourd'hui ces morceaux charmants ; mais, grâce aux sociétés orphéoniques, la petite marche en chœur des janissaires : « La garde passe, il est minuit », est encore dans la mémoire du peuple. Grétry avait composé cette marche pour musique militaire, à la demande d'un colonel, qui, l'ayant fait exécuter, ne s'en montra pas satisfait ; introduite dans *les Deux Avares*, le grand succès qu'elle obtint la fit reprendre au

régiment et jouer par d'autres corps de troupe. Sa véritable place était cependant la scène, et ses meilleurs interprètes, les voix ; l'effet pittoresque de l'éloignement, qui lui donne tant de piquant au théâtre, ne pouvait se rendre ni même s'essayer en plein air, dans une promenade militaire ; le timbre rond des voix en chœur lui convient évidemment mieux que la sonorité criarde des hautbois tels qu'on les employait en quantité, à cette époque, dans les corps de musique de l'armée française. Voilà bien des raisons pour excuser le colonel ; on pourrait y ajouter une autre encore : la marche de Grétry, par son allure élégante et délicate, plutôt que martiale et vigoureuse, convenait peut-être à la parade, mais nullement à la bataille. Il est vrai que sous Louis XV l'esprit militaire allait se perdant et qu'il fallait un souffle terrible de révolution et de guerre pour réveiller le patriotisme national et pour faire éclore aux frontières les strophes ardentes et le chant héroïque de la Marseillaise.

Les deux actes sérieux et froids de *l'Amitié à l'épreuve*, que Favart avait tirés d'un conte de Marmontel, étaient d'un genre tout opposé à celui des *Deux Avares* ; malgré le mérite supérieur de la musique, ce spectacle avait eu peu de succès à Fontainebleau : il ne fut pas beaucoup plus heureux à Paris, où les comédiens italiens le donnèrent pour la première fois le 17 janvier 1771. — « *L'Amitié à l'épreuve*, dit La Harpe, » avait besoin du charme de la musique pour tempérer le » sérieux continu du sujet, qui, en lui-même, est tout ce qu'il » y a de plus rebattu et dont l'exécution n'offre pas la moin- » dre apparence d'intrigue, aucun nœud, aucun obstacle [1] ». Comme on l'avait déjà assuré pour quelques autres productions de Favart, on répéta que l'abbé de Voisenon avait pris une grande part à la composition de cette médiocre pièce [2]. Ce n'est pas la dernière fois, à beaucoup près, que

[1] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIV, p. 120.
[2] *Biographie universelle Michaud*, 2e éd., t. XIII, pp. 442, 443, art. *Favart*, par Fabien Pillet.

nous verrons les qualités vitales du génie de Grétry annihilées par les défauts incorrigibles des poèmes qui lui étaient fournis; en ce qui concerne *l'Amitié à l'épreuve*, le fait est particulièrement regrettable, car il s'agit d'une des partitions les plus soignées du maître. En la relisant après plus d'un siècle, on est charmé par ces thèmes à la fois simples et élégants, pleins de goût et de naturel, et dont l'allure ni le développement n'entravent jamais le mouvement de la pièce; on en veut à Favart d'avoir entraîné dans sa chute des morceaux tels que l'air de Nelson : « Mon âme est dans un trouble extrême », le spirituel duo de Juliette et Nelson : « Je m'y connais, mon cher frère », l'air de Corali : « Nelson part », le quatuor : « Quel bonheur extrême », et par-dessus tout le magnifique trio : « Remplis nos cœurs, douce amitié [1] ».

Si ces beautés ne suffirent pas à soutenir la pièce, du moins elles ne passèrent point inaperçues, et le trio du second acte fut particulièrement admiré : « Rien de si pathétique, de si » touchant, de si sublime, dit le *Mercure*, que l'invocation à » l'amitié rendue dans un trio avec des accords et une mélodie » qui pénètrent l'âme et l'élèvent [2]. » Rebel et Francœur, après une représentation, s'empressèrent de féliciter Grétry et lui dirent que « c'était là le véritable genre qu'il devait adopter. Je » voulus, ajoute le maître, faire entendre à ces messieurs » qu'autant les couleurs dont je m'étais servi convenaient au » sentiment pieux de l'amitié, autant elles siéraient mal aux » passions profanes que l'on met plus souvent en jeu sur la » scène [3]. » La comédie de Favart exigeait, en effet, du musicien beaucoup de goût, de charme et d'intelligence, mais elle ne lui permettait pas de provoquer l'émotion par les contrastes, ni l'entraînement par la gaieté et le comique. D'après Grétry, le sentiment de l'amitié exigeait une traduction musi-

[1] Les couplets de Corali, acte II, sc. III, « A quels maux il me livre », furent parodiés sur un air composé par Grétry en 1770, à Montigny, chez Mme Trudaine, sur des paroles de Métastase. (GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 190.)

[2] *Mercure*, février 1771, p. 178.

[3] GRÉTRY, *Essais*, t. I, p. 219.

cale toute particulière : « Une harmonie, une mélodie célestes » peuvent seules en reproduire les accents [1]. » C'est bien ainsi qu'il avait composé son trio et presque toute sa partition.

Malgré des beautés musicales de premier ordre, malgré les mérites d'une interprétation supérieure, confiée aux meilleurs acteurs, Caillot, Clairval, Mme Laruette, Mme Favart [2], *l'Amitié à l'épreuve* n'obtint à Paris que douze représentations. Pour la faire reparaître au théâtre, il fallut la remanier : en 1776, on la joua en un acte, sans obtenir plus de succès ; en 1786, elle reparut, en trois actes, avec l'adjonction d'un rôle comique et de nouveaux morceaux de musique. Nous reviendrons sur cet ouvrage dans la suite de notre récit, et nous raconterons à sa date l'effet produit par la reprise de 1786. Sans intervertir l'ordre des évènements de la vie de Grétry, nous allons passer à l'histoire et à l'examen d'une de ses créations les plus admirables et les plus célèbres, *Zémire et Azor*.

III.

Nous avons vu que Marmontel avait présenté le poème de *Zémire et Azor* au duc d'Aumont pour les spectacles donnés à Fontainebleau à la suite du mariage du Dauphin et que la crainte d'une épigramme avait fait écarter la pièce. L'année suivante (1771), la cour fêtait encore un mariage dans la famille royale, celui du comte de Provence ; dans l'intervalle, un autre des premiers gentilshommes de la chambre, le duc de Duras, avait succédé au duc d'Aumont dans les fonctions d'organisateur des spectacles ; moins habile que son prédécesseur à découvrir des allusions, le duc de Duras demanda lui-même à Marmontel la pièce refusée quelques mois auparavant [3]. Grétry se mit avec ardeur à en composer la musique ; sa santé et celle

[1] Grétry, *Essais*, t. II, p. 226.

[2] Ce fut un des derniers rôles de l'excellente actrice : Mme Favart mourut l'année suivante, 1772, à l'âge de 45 ans.

[3] Marmontel, *Mémoires*, t. III, p. 128.

de sa femme étaient complètement rétablies, le bonheur et la paix de son ménage étaient assurés, son enfant, d'abord si frêle, grandissait en se fortifiant, sa mère ne le quittait plus : il était donc, physiquement et moralement, dans les dispositions les plus favorables, et le livret de Marmontel, qui lui plaisait beaucoup, surexcitait sa verve. Il sentait en composant sa partition qu'elle serait un de ses chefs-d'œuvre et le travail lui devenait une jouissance [1].

La première représentation de *Zémire et Azor* à la cour, à Fontainebleau, eut lieu le samedi 9 novembre 1771. Quelques jours auparavant, le 26 octobre, on y avait donné une autre comédie de Marmontel et Grétry, *l'Ami de la maison*, dont nous nous occuperons plus loin. Le sort de ces deux ouvrages fut bien différent : tandis que *l'Ami de la maison* était reçu avec la plus grande froideur, *Zémire et Azor* obtenait un succès presque sans précédent, sur le théâtre de la cour. Des circonstances futiles en apparence et de simples détails de mise en scène avaient failli pourtant, si l'on en croit Marmontel, faire tomber au milieu des rires ce charmant ouvrage. Il nous raconte longuement les tribulations qui l'assaillirent pendant les répétitions. Malgré son désir de faire croire à tout le monde que *Zémire et Azor* était une création de son cerveau, on s'obstinait à y reconnaître le conte de *la Belle et la bête*, et depuis le duc d'Aumont jusqu'au costumier du théâtre, chacun prenait ses mesures en conséquence. Partant de ce raisonnement que l'Azor de l'opéra n'était autre que la bête du conte de fées, le tailleur s'évertuait à composer pour Clairval l'accoutrement le plus effrayant, le plus analogue au pelage d'un animal farouche, avec une énorme queue de singe, de longues griffes aux pattes et un masque à grandes dents et à grandes cornes. Le pauvre Clairval avait regret d'enfermer sa jolie tournure et son visage agréable dans un costume si rébarbatif: il confia son ennui à Marmontel. Bien vite, l'académicien courut au magasin, escorté du duc de Duras, se fit montrer l'habit,

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 222.

et la queue, et le masque, jeta les hauts cris, tança vertement le tailleur qui se retranchait derrière le conte, puis fabriqua de ses propres mains un nouveau masque, « effrayant, mais » point difforme, ni ressemblant à un museau, » après avoir donné les ordres les plus précis pour la confection d'un vêtement qui devait comprendre « un pantalon tigré, la chaussure » et les gants de même, un dolman de satin pourpre, une cri- » nière noire ondée et pittoresquement éparse. » De l'atelier du tailleur Marmontel dut courir à celui du décorateur, pour lui apprendre son métier, en disposant lui-même sous ses yeux les deux aunes de moire d'argent et les deux aunes de gaze claire qui devaient produire l'illusion du tableau magique [1].

Ayant sauvé du naufrage son poème, son musicien, ses acteurs, ses costumes, ses décors, Marmontel n'avait plus qu'à se reposer et à se féliciter de son succès : il ne s'en fit pas faute. Placé dans un coin de l'orchestre, il savourait les applaudissements et s'en attribuait généreusement la meilleure part. Pendant qu'Azor chantait, avec la jolie voix de Clairval et sur le délicieux thème de Grétry :

Du moment qu'on aime
On devient si doux !

l'académicien écoutait des dames de la cour, assises derrière lui et qui disaient : « Il n'est déjà plus laid », et un peu après : « Il est beau ». Marmontel admirait de bonne foi le costume de son invention et il le trouvait « imposant et noble »; l'estime qu'il se vouait à lui-même ne lui faisait cependant pas oublier tout à fait le compositeur et il termine son récit en ces termes : « Je ne dois pas dissimuler que le » charme de la musique contribuait merveilleusement à pro-

[1] MARMONTEL, *Mémoires*, t. III, pp. 129 et suiv. Le poète n'empêcha point qu'on appelât de temps en temps sa pièce *la Belle et la bête :* c'est ainsi qu'elle est nommée dans l'almanach *les Spectacles de Paris*, année 1772, p. 160.

» duire de tels effets. Celle de Grétry était alors ce qu'elle n'a » été que bien rarement après moi, et il ne sentait pas assez » avec quel soin je m'occupais à lui tracer le caractère, la » forme et le dessin d'un chant agréable et facile. En général, » la fatuité des musiciens est de croire ne rien devoir à leur » poète; et Grétry, avec de l'esprit, a eu cette sottise au » suprême degré [1] ».

Hélas! dès le lendemain de la première représentation de *Zémire et Azor*, la fatuité de Marmontel reçut une leçon fort sensible : c'était un dimanche, jour de réceptions et de présentations à la cour; la jeune Dauphine, Marie-Antoinette, en allant à la messe, traversait la galerie du château de Fontainebleau, et tous les courtisans s'échelonnaient sur son passage. Marmontel et Grétry lui furent présentés ensemble, et la princesse, encore ravie du spectacle de la veille, adressa au musicien les éloges les plus flatteurs, lui disant que « dans la nuit » elle avait songé à l'effet enchanteur du trio du père et des » sœurs de Zémire, derrière le miroir magique, et poursuivit » son chemin après ce compliment. Grétry, transporté de joie, » prend dans ses bras Marmontel : « Ah! mon ami, s'écrie-t- » il, voilà de quoi faire d'excellente musique! — Et de détestables paroles, » répondit le pauvre Marmontel, à qui la Dau- » phine n'avait pas adressé un seul mot [2]. »

Le même jour, un hommage parti de moins haut avait aussi touché Grétry : comme il passait dans une des galeries du palais, un garde-du-corps qui était en faction lui présenta les armes, et quand l'artiste, qui ne se connaissait aucun droit au salut militaire, voulut détromper le garde, il en reçut cette réponse flatteuse : « J'étais hier à *Zémire et Azor* [3] ».

Grétry s'intitule pensionnaire du roi sur le titre de cette partition : en effet, une pension lui fut accordée par le roi,

[1] MARMONTEL, *Mémoires*, loc. cit.

[2] Mme CAMPAN, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette*, 4e éd., t. I, p. 155. Paris, Baudoin, 1823.

[3] GRÉTRY NEVEU, *Grétry en famille, anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur*, p. 11. Paris, Chaumerot, 1814.

en date du 10 novembre 1771; elle se montait à douze cents livres [1]; nous le voyons toucher en plus cette année, à l'époque du voyage de Fontainebleau, une gratification de mille livres [2].

C'est à Mme du Barry qu'est dédiée la partition de *Zémire et Azor* :

« Madame, quand on possède si bien l'art de plaire l'on ne » peut manquer d'être sensible à tous les arts d'agrément; et » puisque ce dernier ouvrage m'a mérité vos bontés, il devait » vous être offert par ma reconnaissance. Daignez l'agréer » ainsi que le profond respect avec lequel je suis, Madame, » votre très humble et obéissant serviteur, Grétry. »

Tous les exemplaires de la partition ne portent point cette dédicace, presque forcée en 1771, mais qui devait répugner à Grétry; dans un tirage postérieur du même ouvrage, l'artiste fit disparaître l'épître et graver un nouveau titre, où ne figure plus le nom de la comtesse.

La première représentation à Paris de *Zémire et Azor*, « comédie-ballet en vers et en quatre actes », eut lieu sur le Théâtre italien le lundi 16 décembre 1771; les interprètes étaient les mêmes qu'à Fontainebleau et le compositeur n'avait qu'à se louer de leur zèle et de leur talent :

Azor.	Clairval.
Sander.	Caillot.
Ali	Laruette.
Zémire.	Mme Laruette.
Fatmé	Mme Trial.
Lisbé	Mlle Beaupré.
Une fée.	Mlle Desglands [3].

Le succès de *Zémire et Azor* à Fontainebleau avait vivement excité la curiosité du public parisien, qui se pressa en foule à

[1] Archives nationales, O[1]677.
[2] *Ibidem*, O[1]2937.
[3] *Mercure de France*, janvier 1772, p. 137.

la Comédie-Italienne; le duc et la duchesse de Chartres assistèrent à la première représentation, à la suite de laquelle les spectateurs demandèrent à grands cris le musicien et le poète; Grétry parut après s'être fait un peu prier; Marmontel, qui se tenait renfermé dans sa dignité d'académicien, ne voulut point se montrer, et pour calmer le tumulte qui continuait dans la salle, un acteur en habit d'arlequin vint débiter quelques lazzis qui suffirent à ramener le silence[1].

Le *Mercure,* dans un compte rendu élogieux, se fit l'interprète des sentiments du public; on put lire les lignes suivantes dans son volume de janvier 1772 :

« Ce spectacle charmant et dans un nouveau genre plaît à » l'imagination ainsi qu'aux yeux et intéresse le cœur : la » musique en est délicieuse; et toujours vraie, sentie et rai- » sonnée, elle rend toutes les affections de l'âme. Il faudrait » citer tous les morceaux pour en faire le juste éloge; mais » on ne pourra jamais assez louer le trio en sourdine du père » et de ses deux filles qui paraissent dans le tableau magique; » il est d'un pathétique attendrissant qui fait verser des » larmes. Les rôles ont été supérieurement joués et chantés. » Les auteurs de la musique et des paroles ont été demandés » par le public, toujours empressé d'applaudir à des talents si » heureusement assortis [2] ».

Peu de temps après son apparition à Paris, cet opéra fut traduit et représenté à l'étranger. Grétry se plaît à répéter, d'après La Borde, qu'il fut joué en même temps sur trois théâtres et dans trois langues, en français, en flamand, en allemand, dans la même foire d'Allemagne [3]. Burney le vit en 1772 successivement à Bruxelles, en français, et à Mannheim, en allemand; la pièce lui plut et la partition encore davantage; voici comment il juge cette dernière après l'audition de Bruxelles :

[1] *Mémoires secrets,* t. VI, pp. 72, 73.

[2] *Mercure de France,* janvier 1772, p. 162.

[3] La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. III, p. 435. Paris, 1780.

« La musique de cet opéra est en général admirable ; l'ouver-
» ture est animée, pleine d'effets ; les ritournelles et les autres
» morceaux de symphonie abondent en idées neuves et en
» images. De temps en temps, à la vérité, les airs chantés
» approchent trop du vieux style de la musique française ;
» cependant la mélodie est plus souvent italienne que française
» et les accompagnements sont riches, ingénieux et transpa-
» rents, si je puis employer cette expression, par laquelle je
» veux dire que l'air n'est point étouffé, mais qu'il peut être
» distinctement entendu à travers les accompagnements [1] ».

Zémire et Azor est une des partitions les plus célèbres et les plus exquises de Grétry. Le premier air est excellent : c'est celui de l'esclave Ali cherchant à faire croire à son maître Sander que l'orage est apaisé, afin de l'entraîner hors du mystérieux palais d'Azor ; un grand effet comique réside dans le contraste établi entre le chant et l'accompagnement, qui redouble de bruit et de fureur dans l'instant même où Ali répète « Déjà les vents s'apaisent », ou bien « Ce n'est plus rien ». — Un instant après, en présence du souper qui vient de sortir de terre, Ali revenu de sa frayeur chante sur le ton léger de la satisfaction la spirituelle ariette : « Les esprits dont on nous fait peur », dans laquelle Grétry a finement souligné les intentions du poète; qu'on se rappelle, par exemple, le dessin frondeur du violon, placé sous les mots : « Moquons-nous de ces contes vains [2] ». — Le duo qui suit est un chef-d'œuvre de musique scénique. L'allure uniforme, le dessin lié et peu sonore de la ritournelle annoncent déjà que le sommeil gagne l'esclave au sortir de table ; Sander chante : « Le temps est beau », Ali répond : « J'en suis bien aise », et ses paupières alourdies se ferment à demi ; il dort déjà plus qu'à

[1] Burney, *The present state of music in Germany, Netherlands and united provinces*, t. I, p. 24; London, 1773; après l'audition de Mannheim, le célèbre docteur arrive à cette singulière conclusion que la langue allemande est mieux appropriée à la musique de Grétry que la langue française (même tome, pp. 82, 83).

[2] Partition d'orchestre de *Zémire et Azor*, édition primitive, p 35.

moitié en répétant ces mots si spirituellement traduits par le compositeur : « Partez sans moi, je vous suivrai [1] » ; quelques phrases plus loin on rencontre un passage connu, et que Grétry s'applaudissait d'avoir imaginé, c'est celui du bâillement d'Ali [2] : « L'idée de faire bâiller Ali dans le duo m'était venue, dit » l'artiste, en faisant la première ritournelle, où le bâillement » est indiqué par les notes tenues du basson. Le bâillement » d'un esclave qui s'endort dans les fumées du vin a son carac- » tère, comme un oui ou un non articulé dans différentes » situations et par différents personnages a le sien. En cher- » chant le bâillement convenable, je m'aperçus que je faisais » bâiller réellement toute ma famille qui m'environnait. Je lui » fis entendre mon duo pour la rassurer sur l'ennui qu'elle me » supposait. J'ai souvent vu bâiller au théâtre pendant l'exé- » cution de ce morceau, et j'ai osé espérer que ce n'était pas » d'ennui [3]. »

Ceci est un raffinement bien subtil de vérité dramatique : faire passer dans l'esprit des spectateurs les émotions des personnages du drame, tel est le but du théâtre, et Grétry le comprenait à merveille ; mais c'est pousser trop loin la recherche, que de vouloir imposer aux spectateurs la contagion d'un phénomène nerveux. Ce passage fut blâmé avec rigueur, mais avec un grand fond de vérité, dans un ouvrage d'esthétique musicale qui parut en 1785 :

« Parlerai-je de ces imitations bouffones que la déclamation » joint quelquefois à la musique, comme de rire, ou de bâiller » en chantant, ou de contrefaire le ton cassé et le babil ridi- » cule d'un vieillard? C'est faire grimacer la musique, de la » mettre à de telles épreuves : c'est enlaidir la mélodie, c'est » la dépraver pour le bien de l'imitation : c'est vouloir qu'un » beau visage ressemble à ce qu'il y a de plus laid... On peut » faire, en passant, de si cruels sacrifices à la vraisemblance

[1] Partition d'orchestre, p. 42.
[2] *Ibidem*, pp. 44, 45.
[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 224, 225.

» théâtrale; les répéter trop souvent, ce serait les faire dégénérer » en abus [1]. »

La *Correspondance littéraire* [2] accuse Marmontel et Grétry d'avoir calqué les paroles et la musique de l'air suivant, « La pauvre enfant ne savait pas », chanté par Sander, sur un célèbre morceau de Leo, « Misero pargoletto », qui avait été composé en 1741 pour l'opéra de *Demofoonte*, dont Métastase avait écrit le poème. Une certaine analogie de situations et de paroles [3] avait conduit en effet les deux musiciens à employer le même mouvement, la même mesure et à commencer tous deux leur chant dans le ton *fa* mineur; l'air de Grétry pouvait faire penser à celui de Leo sans que la ressemblance allât jusqu'à la copie [4].

Le deuxième acte s'ouvre par un morceau resté classique, et dont un siècle n'a pu altérer la fraîcheur et la grâce; c'est la scène où les trois filles de Sander chantent en attendant le retour de leur père : « Veillons, mes sœurs ». Si l'on s'en tenait à la disposition des voix dans les ensembles, ce délicieux morceau devrait porter le titre de duo; mais les petits solos que chantent tour à tour les trois sœurs, et dont les nuances

[1] De Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les langues, la poésie et le théâtre,* in-8°, p. 179. Paris, 1785.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. IX, p. 439.

[3] Voici les textes comparés de ces deux morceaux :

Misero pargoletto	La pauvre enfant ne savait pas
Il tuo destin non sai!	Qu'elle demandait mon trépas!
Ah! non gli dire mai	Cachez-lui bien que cette rose
Qual' era il genitor.	Est la cause de mon malheur.
Come in punto, oh Dio!	Sa tendresse
Tutto cambio d'aspetto,	Qui me presse
Voi foste il mio diletto,	De revenir dans ses bras
Voi siete il mio terror!	Me rappelle ma promesse.
Misero pargoletto, etc.	Ah! pauvre enfant, tu ne sais pas, etc.

[4] Malgré son mérite réel, l'air de Grétry produisait si peu d'effet au théâtre qu'on prit l'habitude de le supprimer (Martine, *De la musique dramatique en France,* note de la page 164.)

délicates s'adaptent à leurs différents sentiments, en font bien un trio.

Nous craignons de fatiguer le lecteur en nous laissant aller au plaisir d'admirer les pages variées de cette belle partition; pour arriver plus vite au célèbre morceau du tableau magique, nous passerons, à regret, les deux excellents duos de Zémire avec Ali [1], et l'air d'Azor « Du moment qu'on aime ». Nous voici au troisième acte, dans le palais de « la bête », quoi qu'en dise Marmontel; Azor cède à la prière de Zémire, qui lui demande de revoir son père : la toile du fond s'éclaire et laisse voir, à travers une gaze brillante qui semble un miroir, Sander et ses deux filles désolés de l'absence de Zémire; le père chante « Ah! laissez-moi, laissez-moi la pleurer! » et les voix des deux sœurs se mêlent à la sienne, pendant que deux cors, deux clarinettes et deux bassons, placés derrière la scène, achèvent de donner au morceau un coloris voilé, mystérieux, magique. Le thème est simple, le trio est court, — il n'a pas plus de cinquante-sept mesures, en comprenant les ritournelles. L'effet produit est un des plus pénétrants qui soient au théâtre; tient-il plus au poème qu'à la musique, ou la musique a-t-elle doublé l'émotion de la scène, peu importe. En 1771, la sensation fut immense; à défaut des écrits et des gazettes du temps, une estampe en ferait foi; des ouvrages modernes ont reproduit cette planche [2], gravée par Voyez le jeune, d'après le dessin de Touzé, et qui, en représentant la scène du tableau magique, nous montre le fameux habit d'Azor, « imposant et noble », que Marmontel avait inventé. Grétry et Diderot nous ont donné des détails curieux sur la manière dont fut composé ce célèbre trio : « J'avais fait ce morceau deux fois, dit l'artiste, lorsque

[1] Burney trouve inconvenant d'avoir fait chanter à Zémire, fille d'un gros marchand persan, deux duos avec Ali, l'esclave de son père; Martine, soit par rencontre fortuite d'opinions, soit qu'il eût copié le jugement du critique anglais, fait la même observation. (Burney, *The present state of music in Germany*, etc., t. I, p. 23; Martine, *De la musique dramatique*, etc., p. 163.)

[2] Paul Lacroix, *XVIII[e] siècle, lettres, sciences et arts*, in-4°, p. 435. Paris, Didot, 1878.

» Diderot vint chez moi; il ne fut pas content sans doute, car, » sans approuver ni blâmer, il se mit à déclamer : Ah ! laissez-» moi, laissez-moi la pleurer! Je substituai des sons au bruit » déclamé de ce début, et le reste du morceau alla de suite [1]. » Dès le lendemain, Grétry fit entendre sa nouvelle version à son ami le philosophe; Diderot, ravi, lui sauta au cou en s'écriant : « Ne touchez plus à ce diamant, il fera la fortune de » votre ouvrage [2] ». — « Il ne fallait pas toujours, ajoute » Grétry, écouter ni Diderot, ni l'abbé Arnaud, lorsqu'ils don-» naient carrière à leur imagination; mais le premier élan de » ces deux hommes brûlants était d'inspiration divine [3]. »

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 225.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. IX, p. 441.

[3] On nous permettra encore quelques notes sur d'autres morceaux du même ouvrage. L'air de Zémire « Rose chérie » fut remanié et raccourci par Grétry à la demande de l'actrice, Mme Laruette. (*Correspondance littéraire*, t. IX, p. 440.) — L'air d'Azor au 4e acte, « Toi, Zémire, que j'adore », était tiré des *Mariages samnites;* Marmontel y adapta de nouvelles paroles. (Grétry, *Essais*, t. I, p 211.) — Dans le dernier air de Zémire : « Azor, Azor, en vain ma voix t'appelle », le musicien avait disposé des effets d'écho, exécutés par des cors et des flûtes placés dans les coulisses et répondant à ceux de l'orchestre. Ce procédé avait été employé déjà par d'autres compositeurs, et la *Correspondance littéraire* cite un morceau analogue dans l'opéra de *Sofonisbe,* de Traetta.

CHAPITRE CINQUIÈME.

L'Ami de la maison. — Sedaine et *le Magnifique.* — *La Rosière de Salency.* — Mort de Louis XV, avènement de Louis XVI et Marie-Antoinette. — *La Fausse magie.*

I.

En même temps que la réputation de Grétry s'étend et s'affermit, sa position de fortune s'améliore et d'heureux résultats financiers affirment ses succès; en commençant l'année 1772, il n'est plus le pauvre artiste obligé d'emprunter quelques louis au comte de Creutz et de copier ses parties d'orchestre lui-même, par économie; le roi lui a fait don d'une pension de douze cents livres [1], et depuis le 1er octobre 1771 il touche une somme égale à la Comédie-Italienne, sans préjudice de ses droits d'auteur et à titre d'appointements. Les artistes de ce spectacle, reconnaissants des succès du *Huron,* de *Lucile,* de *Silvain,* du *Tableau parlant,* avaient voulu s'attacher le jeune compositeur d'une manière plus étroite, en lui donnant la charge de veiller, dans leur théâtre, à tout ce qui concernait la musique, le chant et l'orchestre [2].

L'aisance arrivait à point, car en même temps s'accroissait la famille de Grétry : le 15 juillet 1772, une seconde petite fille venait au monde dans le modeste logis de la rue Traversière

[1] Voyez ci-dessus p. 73.

[2] Archives nationales, O[1]847, cartons de la Comédie-Italienne : « 1771, » 18 septembre; délibération des comédiens approuvée par M. le duc de Duras » pour accorder 1,200 livres d'appointements à commencer du 1er octobre au » sieur Grétry pour reconnaître ses services journaliers et qu'il ne travaillera » que pour leur spectacle et veillera à tout ce qui concerne ce genre de » musique, le chant et l'orchestre. »

S[t]-Honoré ; on la baptisait le lendemain à la paroisse S[t]-Roch, sous les noms de « Angélique-Dorothée-Louise » ; les noms aristocratiques de ses parrain et marraine montrent la place que Grétry s'était faite dans la société française : ce sont le marquis Louis-Paul de Brancas, lieutenant-général des armées du roi, chevalier des ordres, et dame Angélique-Dorothée Babaud, épouse de Jean-Dominique de Cassini, maréchal des camps et des armées [1].

Grétry n'était pas homme à s'endormir dans les délices de la célébrité, de l'aisance, ni même de la famille ; à peine le succès de *Zémire et Azor* était-il établi à la Comédie-Italienne que poète et musicien se mettaient à retoucher leur opéra de *l'Ami de la maison,* représenté à Fontainebleau le 26 octobre 1771, presque en même temps que *Zémire*, mais avec un résultat bien différent, un succès « au moins équivoque, » selon les propres paroles de Grétry. Si l'on consulte Marmontel [2], l'interprétation aurait causé cette chute ; le poète en écrivant sa pièce destinait le rôle de Cliton, l'ami de la maison, à Caillot ; l'excellent acteur refusa avec opiniâtreté de s'en charger et donna pour expliquer sa résistance des raisons à la fois originales et délicates : « cette situation, disait-il, ressemble trop » à celle où nous nous trouvons quelquefois, et ce caractère » est aussi trop semblable à celui qu'on nous attribue » ; et il ajoutait que le rôle lui ferait dans la société d'autant plus de tort qu'il l'aurait mieux joué. En même temps, il semblait désigner Laruette comme l'acteur le plus capable de le remplacer ; les deux auteurs avaient à M[me] Laruette de grandes obligations ; ils saisirent cette occasion de lui être agréable en confiant à son mari le rôle en question. Ils n'eurent qu'à s'en repentir, en voyant Laruette jouer et chanter tout au rebours de leurs intentions ; le vieil acteur, qui s'était fait une spécialité des emplois de père et de tuteur, se sentait mal à son aise dans un rôle trop jeune, et sa contrainte exerçait une fâcheuse

[1] Jal, *Dictionnaire critique,* p. 658.

[2] Marmontel, *Mémoires,* t. III, pp. 133 et suiv.

influence sur le talent de Mme Laruette, qui chantait Agathe sans oser s'abandonner à l'espièglerie exigée par la pièce et par la musique ; Marmontel et Grétry, présents à la représentation à la cour, eurent beau s'agiter, exciter les artistes [1], ils ne réussirent point à éveiller leur ardeur ni l'enthousiasme du public. Tout en jouant, Laruette sentit parfaitement qu'il n'était pas à sa place dans l'habit de Cliton et, de lui-même, il rendit le rôle aux auteurs dont il avait, sans le prévoir, si mal servi les intérêts. Marmontel et Grétry rencontrèrent alors dans la troupe un artiste obscur, du nom de Julien, auquel ils enseignèrent patiemment leurs scènes et leur musique, et la représentation eut lieu à Paris, à la Comédie-Italienne, le jeudi 14 mai 1772 [2], avec la distribution suivante :

Célicour	CLAIRVAL.
Cliton	JULIEN.
Oronte	NAINVILLE.
Agathe	Mme LARUETTE.
Orphise.	Mme TRIAL [3].

Grétry et Marmontel eurent tout lieu de se féliciter de leur choix : Julien se montra acteur intelligent, chanteur de mérite; Mme Laruette retrouva son aplomb, son enjouement. L'opéra avait été remanié et le compositeur n'avait pas hésité à faire le sacrifice de plusieurs morceaux de musique qui retardaient

[1] *Mémoires secrets,* t. VI, pp. 26, 27 : « Le sieur Marmontel, de l'Académie » française, auteur des paroles, était présent, l'épaule haute, le sourcil élevé, » la bouche béante. Il semblait prêt à dévorer l'acteur qui eût bronché dans » son rôle. On a été surpris de la prétention qu'annonçait sur une pareille » misère ce poète devenu philosophe et se livrant actuellement à l'instruction » la plus sublime du genre humain. L'activité du sieur Grétry, auteur de la » musique, se distinguait par des attitudes plus vives et plus variées. Il battoit » la mesure et tout le désordre de sa personne caractérisoit l'intérêt qu'il » prenoit à la chose. Son amour-propre a paru mieux fondé, d'autant que le » succès de ces jolis riens est dû, presque toujours, uniquement au musicien. »

[2] GRÉTRY, *Essais,* t. I, p. 232, dit le 14 mars; c'est une faute d'impression.

[3] *Mercure de France,* juin 1772, p. 165.

l'action [1]; sa partition péchait par excès de richesse et, après ces coupures utiles, il restait des beautés musicales au delà de ce qui était nécessaire pour assurer à *l'Ami de la maison* un succès durable. Nous rappellerons seulement les premiers morceaux de cet opéra, l'air d'Agathe : « Je suis de vous très mécontente », et son duo avec Célicour : « Vous avec deviné cela », tous deux remplis de grâce et de finesse. « Voilà, » s'écriait le *Mercure*, le véritable modèle des scènes musi- » cales. Jusqu'ici on n'avait pas risqué de mettre en musique » le comique pur et noble sans aucun mélange de grotesque » ou de bouffonnerie. On croyait que l'expression musicale » ne pouvait se passer ou du pathétique ou de l'exagération » bouffonne. C'est un pas de plus que l'art de M. Grétry a fait » sur le théâtre lyrique [2]. »

De tous les personnages de *l'Ami de la maison*, c'est celui d'Agathe dont la physionomie musicale est le plus finement saisie. Le type de Cliton, intrigant, hypocrite et lâche, ressemblant de près à Tartuffe, était peut-être plus difficile à traduire musicalement, et l'on doit approuver le parti qu'en a tiré Grétry; le public applaudissait aussi volontiers le morceau chanté par Oronte au premier acte : « Rien ne plaît tant aux yeux des belles », qui fut longtemps tenu pour un des plus beaux airs militaires du répertoire [3]. Grétry dédia la partition de *l'Ami de la maison* au duc de Duras, qui la lui avait commandée, ainsi que celle de *Zémire et Azor*, pour les spectacles de la cour [4].

« A mesure, dit Grétry, que j'acquérais les connaissances

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 232.

[2] *Mercure de France*, juin 1772, pp. 165 et suiv.

[3] Martine, *De la musique dramatique en France*, p. 168.

[4] Dédicace à Mgr le duc de Duras, pair de France, etc. : « Monseigneur, la » protection dont vous honorez les arts réunit tout ce qui peut flatter et encou- » rager les artistes; elle annonce un goût éclairé qui sait apprécier leurs » travaux et montre une âme sensible qui jouit elle-même de leurs succès et » de leurs récompenses. C'est ainsi, Monseigneur, que vous avez daigné favo- » riser mes efforts; recevez avec la même bonté l'hommage de ma reconnais- » sance et du profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, votre très » humble et très obéissant serviteur, Grétry. »

» propres au théâtre, je désirais de mettre en musique un
» poème de Sedaine, qui me semblait l'homme par excellence,
» soit pour l'invention des caractères, soit pour le mérite si
» rare d'amener les situations d'une manière à produire des
» effets neufs, et cependant toujours dans la nature [1]. »

Le talent de Sedaine était tout différent de celui de Marmontel; on pourrait presque dire que les qualités de ces deux écrivains étaient absolument contraires et que ce qui manquait à l'un brillait chez l'autre. Marmontel entendait fort bien tous les procédés d'un bon style et personne ne rythmait et ne disposait mieux les paroles d'une ariette, mais on l'accusait de manquer d'invention et de gaieté [2]. Sedaine excellait à trouver des situations neuves et des types intéressants; avant 1772, il avait donné de nombreuses preuves d'un réel génie dramatique dans ses opéras *Rose et Colas*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Aline reine de Golconde*, écrits pour Monsigny, et dans sa célèbre comédie *le Philosophe sans le savoir*, mais on lui reprochait de ne point savoir écrire. Son talent et celui de Grétry avaient de telles affinités que l'on pourrait presque appliquer à l'un les jugements portés sur l'autre, et que Dessales-Régis, en les comparant, les appelle des « esprits jumeaux [3] ». Il nous suffira, pour rendre ce rapprochement plus frappant, de citer quelques lignes consacrées à Sedaine et à Grétry par deux critiques modernes :

« Sedaine, dit M. Victor Fournel, était original, novateur
» même à sa manière: il devait tout à l'instinct de son génie,
» rien à l'imitation; il ne lui a peut-être manqué, à cause des
» lacunes de sa première éducation, que l'étude de la grammaire, le soin et le sentiment du style, pour s'élever aux
» premiers rangs [4]. » — Fétis écrit à propos de Grétry :

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 247.

[2] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIV, p. 271.

[3] Dessales-Régis, *Poète et musicien* (Sedaine et Grétry); *Revue de Paris* du 13 août 1843.

[4] Victor Fournel, article *Sedaine*, dans la *Nouvelle biographie générale Didot*, t. XLIII, p. 678.

« Ce musicien, le plus singulier de tous ceux que mentionne » l'histoire de la musique, quoiqu'il fût né avec l'inspiration » des beaux chants et avec le sentiment le plus vrai qu'on » puisse citer, ne posséda pas la faculté d'apprendre le méca- » nisme de son art, même en Italie, où il passa sept ans dans » l'école de savants musiciens..... C'était dans toute l'accep- » tion du mot le musicien de la nature [1]. »

Ce fut Mme d'Epinay qui s'entremit pour présenter à Grétry le livret du *Magnifique*, opéra-comique en trois actes, que Sedaine avait tiré d'un conte de La Fontaine. Ce sujet avait déjà été mis au théâtre par Houdard de La Motte et représenté à la Comédie-Française en 1731; dans l'avertissement placé en tête de son livret, Sedaine se défend d'avoir voulu lutter avec son prédécesseur, dont il ne connaissait même pas la pièce. « Ce conte, dit-il, m'a paru propre au genre de l'opéra-co- » mique, il promettait des situations sur lesquelles la musique » pût s'arrêter, et j'ai cherché à en profiter [2]. » Grétry fut séduit par une de ces situations, la fameuse scène de la rose, et tout en comprenant la difficulté de mettre en musique un épisode aussi long, il n'hésita point à accepter la pièce proposée; avec sa finesse habituelle, il s'attacha à diversifier son style et à l'assortir au genre de ce poëme, genre un peu différent de ceux qu'il avait traités auparavant.

La première représentation eut lieu à Paris, le jeudi 4 mars 1773, et quelques jours après les comédiens italiens se rendirent à Versailles, pour jouer *le Magnifique* devant Louis XV et sa cour [3]. La collaboration de Sedaine avec Grétry excita quelque bruit dans le monde des lettres et des théâtres, et le

[1] Fétis, *Curiosités historiques de la musique*, in-8°, pp. 112, 113. Paris et Bruxelles, 1830.

[2] *Le Magnifique*, comédie en trois actes, en prose et en vers, mis en musique, terminé par un divertissement. Représenté devant Sa Majesté à Versailles, le 19 mars 1773 Imprimé à Paris chez Ballard, par exprès commandement du roi, in-8°; avertissement, p. v.

[3] Le 26 mars, suivant la partition; le 19, suivant le livret. La partition est dédiée au duc d'Albe.

succès du *Magnifique* faillit être compromis par les clameurs de deux petites cabales, qui allaient disant « les dernières horreurs » de la pièce et de la musique; c'étaient les *Monsignistes,* fâchés de voir Sedaine travailler pour Grétry, et les *Marmontélistes,* qui s'indignaient de voir Grétry s'associer à Sedaine [1]. En faisant abstraction de la valeur littéraire de Marmontel et de Sedaine, il restait un point sur lequel le musicien n'avait qu'à se louer de son nouveau collaborateur : l'auteur du *Philosophe sans le savoir* était d'une modestie beaucoup plus grande que Marmontel et, au lieu d'afficher des airs de suffisance et de s'attribuer le succès, il écrivait dans la courte préface de son livret : « Si cet ouvrage réussit, je dois encore » être bien modeste : le musicien enlève et mérite toujours » la plus grande partie des éloges. Il faut quelque réflexion » pour s'apercevoir du soin avec lequel l'auteur du drame » écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, » comme il se replie, comme il s'efface, combien enfin il a » fait de sacrifices pour n'être que le piédestal de statue qu'il » lui élève. Il est besoin, il est vrai, que le piédestal soit » solide, et je n'ose m'en flatter...[2] »

Sans être éclatant, le succès du *Magnifique* fut évident et durable; il était dû presque entièrement à la scène de la rose, admirablement traitée par Grétry; plus d'un amateur affectait d'aller au théâtre uniquement pour l'entendre. Voici le canevas de cet épisode célèbre :

Le Magnifique a obtenu d'Aldobrandin, le tuteur de Clé-

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. X, pp. 208, 209.

[2] Livret du *Magnifique,* avertissement pp. vj, vij. — La Harpe, qui s'est plu à critiquer dans son *Cours de littérature* le poème du *Magnifique,* fait une longue note pour se moquer de la phrase que nous venons de reproduire, et pour démontrer que Sedaine a fait une faute de grammaire en omettant l'article et en disant le *piédestal de statue* au lieu du *piédestal de la statue.* La phrase de Sedaine est peut-être obscure et mal construite, mais la correction de La Harpe en changerait le sens : évidemment Sedaine ne veut pas élever au musicien une statue, mais seulement lui offrir un piédestal solide pour soutenir l'œuvre d'art, la statue qu'il n'appartient qu'au compositeur de créer. Voy. La Harpe, *Cours de littérature,* t. XIV, p. 138.

mentine, la permission de voir la jeune fille et de lui parler sans être entendu pendant l'espace d'un quart d'heure; Aldobrandin et Fabio, son valet, assisteront de loin à l'entrevue. Le vieux tuteur a consenti à cet arrangement, mais il se promet bien de déjouer les projets du Magnifique, et s'il permet à Clémentine de l'écouter, il lui défend de répondre un seul mot. Les personnages se placent selon ce qui a été convenu et la scène commence : le Magnifique s'adresse à la jeune fille et chante : « Pardonnez, ô belle Clémentine », mais il s'aperçoit bientôt que le silence a été imposé à son interlocutrice et tandis qu'indigné il s'écrie : « Seigneur Aldobrandin, cette contrainte est détestable », le tuteur et le valet, restés au fond du théâtre, s'applaudissent de leur ruse. Le Magnifique va les jouer à son tour : il a vu une rose dans la main de Clémentine, cette fleur parlera pour la jeune fille et il la supplie de la laisser tomber en signe d'aveu. Clémentine laisse échapper la rose et le Magnifique reprend avec l'accent de l'ironie et du triomphe sa phrase : « Cette contrainte est détestable », pendant laquelle Aldobrandin et Fabio répètent l'expression de leur satisfaction; l'heure s'avance, le temps fixé est près d'être écoulé : le Magnifique ramasse la précieuse fleur et un nouveau trio termine la scène.

Il est difficile de rendre compte des effets spirituels et délicats répandus par Grétry dans cette scène; Martine en a donné en quelques lignes une assez juste appréciation : « Ce mor-» ceau, le plus long qui ait été entendu à ce théâtre, occupe » sans cesse l'attention quand il est bien exécuté. Les accom-» pagnements en sont si pittoresques, ils coupent si heureuse-» ment le chant; les solos du Magnifique, les trios entre lui, » Aldobrandin et Fabio, sont si bien distribués, que la scène » ne languit point. C'est le seul endroit de la pièce qui ait de » l'intérêt; mais le compositeur avait à vaincre de grandes » difficultés : c'est un tour de force dont le génie seul se pou-» vait tirer [1]. »

[1] MARTINE, *De la musique dramatique en France*, p. 170.

Clairval était acteur charmant et chanteur exquis dans ce rôle du Magnifique; il avait en Mme Laruette une digne partenaire, et dans cette scène muette si difficile à jouer, l'excellente actrice se montrait pleine de talent et de grâces; quelques jours après la représentation elle reçut ces vers, signés Guérin de Frémicourt, qui furent publiés dans le *Mercure :*

Que ton jeu toujours vrai sait rendre intéressant
Le moment où tes doigts laissent tomber la rose !
Oui, tu triomphes en cédant.
En vain sur ton silence un tuteur se repose :
Que Laruette parle, ou qu'elle ait bouche close,
Le sentiment par elle est sûr d'être vainqueur;
Elle le peint d'après son cœur [1].

II.

Dans l'automne de 1773, deux ouvrages nouveaux de Grétry furent représentés à la cour : un opéra-comique, *la Rosière de Salency*, donné pendant le voyage annuel du roi à Fontainebleau, le samedi 23 octobre 1773, et *Céphale et Procris*, premier essai de Grétry dans le genre du grand-opéra, joué à Versailles le 30 décembre, pour la clôture des fêtes célébrées à la cour en l'honneur du mariage du comte d'Artois, le dernier des petits-fils de Louis XV. Nous nous proposons de consacrer un chapitre spécial à l'opéra de *Céphale et Procris*, et d'accorder auparavant toute notre attention à *la Rosière*, son aînée.

Depuis longtemps Grétry désirait écrire une pastorale, et il s'entretenait dans cette idée par la lecture des idylles de Gessner, qui étaient tout à fait à la mode, à cette époque, dans la société française; un colonel, qui prenait le titre de marquis de Pezay, tout en s'appelant de son vrai nom Masson [2], lui proposa, en 1773, *la Rosière de Salency*, pastorale en quatre actes. Le dramaturge amateur ne s'était pas mis en grands frais d'invention, car le titre de sa pièce et la légende de l'in-

[1] *Mercure de France*, avril 1773, t. I, p. 45.
[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. X, p 400.

stitution d'une rosière dans le village de Salency avaient déjà servi quatre ou cinq fois pour des romans ou des pièces de théâtre [1] ; la dernière de ces pièces avait été un opéra-comique de Favart, joué à la cour et à Paris en 1769, avec quelque succès, mais dont la partition, commencée par Blaise, reprise par Philidor, achevée par « plusieurs amateurs de la première distinction [2] », était faite de pièces et de morceaux ; les plus médiocres avaient effacé l'impression des meilleurs et, au bout de quinze ans, l'ouvrage était assez suranné pour que le marquis de Pezay et Grétry pussent s'en approprier le titre sans étonner personne. La première représentation de leur ouvrage, donnée à la cour, à Fontainebleau, le 23 octobre 1773, n'obtint pas un grand succès ; il en fut à peu près de même à Paris où *la Rosière de Salency* parut le lundi 28 février 1774, chantée par Clairval, Nainville, Laruette, Narbonne, Trial, Mme Trial, Mlles Beaupré et Linguet [3]. La Dauphine Marie-Antoinette assistait à cette représentation [4], dont le résultat fut assez douteux pour obliger les auteurs à des remaniements. Grétry nous dit lui-même qu'il fallut « mille changements » pour fixer *la Rosière* au répertoire [5]. Cinq mois environ après sa première apparition, la pièce subit un dernier et considérable changement : elle fut réduite en trois actes et jouée sous cette forme le 18 juin 1774 [6] ; le public approuva cette importante modification, et le succès de *la Rosière de Salency* s'établit enfin d'une manière certaine.

Les jugements portés sur la nouvelle partition de Grétry par ses contemporains sont moins unanimes que pour d'autres

[1] « Mlle Cosson de la Cressonnière, l'abbé Coyer, l'abbé de Malespine et » M. de Sauvigny ont composé des choses charmantes à l'occasion de la rosière » de Salency. » *Mercure de France*, janvier 1770, pp. 153 et suiv.

[2] *Mercure de France*, idem.

[3] *Mercure de France*, avril 1774, p. 171.

[4] *Mémoires secrets*, t. VII, p. 153.

[5] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 256, 257.

[6] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*, t. II, p. 90. Paris, Duchesne, 1788. Le lendemain, 19 juin, Mme Dugazon débuta à ce théâtre dans le rôle de Pauline, de l'opéra de *Silvain*.

ouvrages; tandis que le *Mercure* redouble de louanges en disant : « La musique de cette comédie est agréable, pleine » de goût et d'élégance, il y a des chants neufs, variés, d'une » fraîcheur délicieuse et d'un effet très piquant [1] », Grimm déclare que la musique est « plus faible » que tout ce qu'il a vu de Grétry, qu'il y a « trois ou quatre morceaux saillants » et que le reste « ressemble à tout [2]. » *L'Almanach musical* estime que cette partition est trop savante, il « regrette de n'y » trouver que de grands tableaux qu'on ne peut admirer qu'au » théâtre », tandis que *Lucile, Zémire et Azor* « sont remplis » d'airs charmants, qu'on chante partout, et qui sont devenus » un plaisir de tous les états, une jouissance de tous les » instants [3]. »

C'est à nous de prononcer, la partition en main, entre ces juges si peu d'accord. Dès les premières pages, nous dirions volontiers dès les premières notes, on s'aperçoit du soin avec lequel Grétry s'est attaché à donner à ses morceaux un caractère pastoral et rustique, un coloris frais et naïf; les deux hautbois, instruments par excellence de la musique champêtre, dessinent dans l'ouverture quelques thèmes simples de forme et d'allure. Le premier air de Cécile : « Quel beau jour », son duo avec Colin : « La plus douce espérance », ont des chants gracieux de courtes dimensions et dont un accompagnement réduit souligne la simplicité; le duo des deux jeunes filles jalouses de Cécile, et comme elle prétendantes à la rose, est un des fragments les plus intéressants de l'opéra, et l'on y admire les qualités de finesse et de naturel qui sont si saillantes chez Grétry. L'air de Cécile « Quand le rossignol du bocage », avec ses vocalises auxquelles répondent de petits solos imitatifs de flûte et de hautbois, détonne au milieu de ce tableau rustique si vrai et d'une simplicité si heureuse. C'était sans doute une concession faite par l'auteur à la

[1] *Mercure de France*, avril 1774, pp. 171 et suiv.
[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. X, p. 400.
[3] *Almanach musical pour 1775*, in-24, p. 41. Paris, Ruault.

virtuosité de Mme Trial. Le duo de Cécile avec Colin : « Colin, quel est mon crime? » qui ouvre le second acte, est d'un tout autre genre que nous préférons de beaucoup; Grétry nous dit qu'il ne produisait point d'effet au théâtre : la lecture de ce morceau n'explique pas cet insuccès. Est-il besoin de rappeler encore l'air si célèbre de Jean Gaud au troisième acte : « Ma barque légère », resté longtemps populaire et qui a servi de thème à Dussek pour un de ses meilleurs morceaux de piano? Les rôles d'Herpin et du bailli ne sont pas moins heureusement rendus; le divertissement final a bien le caractère voulu de gaieté franche et rustique [1]. Au total, réformant les jugements de Grimm et de l'*Almanach musical*, nous conclurons avec La Fage, en disant que « *la Rosière de Salency* » se distingue par son caractère champêtre et par quelques » morceaux pleins de grâce et de finesse [2] », ou avec Fétis, en disant que dans cet opéra « tout est frais, élégant, dramatique [3] ». Grétry nous donne un exemple de l'affectation sentimentale de ce temps, en assurant que le public aimait à voir le rôle de la Rosière tenu par une actrice vertueuse [4].

Peu de temps après la première représentation de *la Rosière de Salency*, les théâtres furent fermés par ordre du gouvernement, à cause de la maladie et de la mort de Louis XV : « Le 30 avril 1774, sur les sept heures du soir, tandis qu'on » jouait le premier acte de *l'Ami de la maison*, M. Laurent, » secrétaire de la Police, s'est transporté à la Comédie-Ita- » lienne et a fait cesser sur-le-champ le spectacle, à cause des » prières de quarante heures, qui venaient d'être ordonnées » pour le roi, dont la petite vérole menaçait les jours [5] ».

[1] Parmi les morceaux qui le composent se trouve une gigue qui, selon une note de la partition, « n'est point de M. Grétry ».

[2] La Fage, *Grétry*, dans la *Biographie Michaud*.

[3] Fétis, *Biographie des musiciens*, t. IV, p. 104.

[4] Grétry, *Essais*, t. I, p. 237. La partition de *la Rosière de Salency* est dédiée à la comtesse de Stroganoff.

[5] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, p. 89. Après la mort du roi, les théâtres furent fermés pendant un mois et quatre jours.

Le 10 mai, Louis XV expirait à Versailles, abandonné de presque tous ses familiers, qui avaient fui la contagion d'une terrible maladie. A cette époque, les relations des artistes avec la cour étaient fréquentes, et un changement de règne pouvait exercer une influence décisive sur leur carrière. Grétry avait dû à son talent et à sa réputation d'être appelé plusieurs fois en peu d'années à collaborer aux séries de spectacles de la cour et il avait eu aussitôt sa part des gratifications et des pensions que le trésor royal distribuait en ces occasions; cependant il avait conservé un souvenir désagréable de sa présentation à Louis XV : le vieux roi, fatigué, indifférent, n'accordait guère d'attention aux artistes, qu'il regardait à peu près comme des outils nécessaires au luxe de sa cour. Son petit-fils, le Dauphin, qui lui succédait sous le nom de Louis XVI, n'avait jamais eu de goût pour les arts; il ne s'enthousiasmait vraiment que pour la chasse [1], et chacun connaissait son « aversion décidée pour la musique [2] ». La jeune archiduchesse avait apporté de la cour de Vienne un goût tout opposé; elle chantait volontiers, avec « une voix très agréable et fort juste », nous assure l'ambassadeur Mercy [3]; cependant, Mme Vigée-Lebrun dit que sa voix n'était pas d'une grande justesse [4]; sans jouer avec un vrai talent d'aucun instrument, Marie-Antoinette était parvenue au bout de peu de leçons à déchiffrer à livre ouvert [5]; elle avait pour la harpe une grande préférence [6]; mais la jeune reine apportait dans ses études et ses distractions musicales le même esprit léger et inconstant qui lui faisait adopter et abandonner tour à tour des plaisirs très divers; pendant un temps (1774), elle se livre à la musique avec tant d'ardeur que le comte de Mercy se voit obligé de lui

[1] Taine, *L'ancien régime,* passim.

[2] D'Arneth et Geffroy, *Marie-Antoinette*, correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau, t. I, p 66.

[3] *Idem,* t. III, p. 478.

[4] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* t. I, p. 67.

[5] Mme Campan, *Mémoires,* t. I, p. 40.

[6] D'Arneth et Geffroy, ouvrage cité, t. I, p. 433, et t II, p. 236.

adresser des remontrances approuvées par Marie-Thérèse [1]; deux ou trois ans après, le même ambassadeur déplore que le goût pour la musique ait « presque totalement disparu » pour faire place à des conversations sans fin, et « certainement très oiseuses », avec la comtesse de Polignac [2]. Au bout de quelque temps, la reine se remet tout à coup à prendre des leçons de harpe [3]. Passant ainsi sans cesse d'un extrême à l'autre, Marie-Antoinette eut cependant toujours pour la musique une prédilection marquée aux dépens des autres arts [4].

On sait combien elle protégea Gluck; Grétry ne pouvait rester inaperçu pour elle, et les morceaux du charmant musicien étaient de ceux qu'elle chantait le plus volontiers. Mme Vigée-Lebrun nous l'atteste; elle faisait le portrait de la reine : « Dès que Sa Majesté eut entendu dire que j'avais une » jolie voix, elle me donnait peu de séances sans me faire » chanter avec elle plusieurs duos de Grétry [5] ». Nous avons dit avec quelle chaleur Marie-Antoinette, encore Dauphine, avait félicité Grétry sur la musique de *Zémire et Azor*; nous avons vu qu'elle vint à Paris pour la première représentation de *la Rosière de Salency*. La reine ne tarda point à donner à Grétry des marques plus sensibles de sa bienveillance. Dans les premiers temps de son règne, elle daigna servir de marraine à la troisième fille du musicien; le parrain fut le second frère du roi, Mgr le comte d'Artois, et l'enfant reçut le nom d'Antoinette. Jal, qui a découvert et publié, dans son dictionnaire critique, les actes de baptême des deux premières filles de

[1] D'Arneth et Geffroy, ouvrage cité, t. II, p. 267; lettre de Marie-Thérèse à Mercy, de Vienne le 1er décembre 1774 : « Vous avez très bien fait de faire » sentir à ma fille que la musique peut l'amuser sans l'occuper cependant au » point de la détourner des objets plus essentiels et plus conformes à son rang ».

[2] *Idem*, t. III, p. 120; lettre de Mercy, 17 octobre 1777.

[3] *Idem*, t. III, p. 352; lettre de Mercy, septembre 1779.

[4] Mme Campan, *Mémoires*, t. I, pp. 151, 153.

[5] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p. 67; Mme Vigée-Lebrun fit deux fois le portrait de la reine, en 1779 et en 1786.

Grétry, n'a rien dit d'Antoinette. On ignore la date précise de la naissance de cette enfant, qu'on peut, selon quelques indices, placer dans l'année 1774 ; il n'y a du moins aucun doute quant aux noms de ses illustres parrain et marraine, qui nous sont certifiés par les témoignages d'amis et de parents de Grétry [1].

III.

La fastidieuse besogne des remaniements, qui n'avait pas été ménagée à Grétry à propos de *la Rosière de Salency*, l'attendait encore après *la Fausse magie;* cette pièce, dont le livret était de Marmontel, fut jouée à la Comédie-Italienne le mercredi 1er mars 1775; le public auquel on l'annonçait depuis près de deux ans était impatient de la connaître[2]. Marmontel ne craignait pas d'en affirmer le succès à l'avance; il « avouait » franchement qu'aucun de ses ouvrages ne lui avait coûté » plus de peines et de soins »; il n'avait qu'une crainte, c'était « qu'on ne trouvât la pièce trop gaie, et qu'elle ne » fît mourir de rire la moitié des spectateurs. » Il ne fut que trop bien rassuré; le public qui attendait des merveilles ne trouva rien que de fort ordinaire ; il s'impatienta, se montra irritable, mécontent, et finit par huer cette pièce si estimée de son auteur [3]. Sans la musique, la chute eût été plus brusque encore. Marmontel se doutait d'autant moins de ce résultat que la veille la répétition avait été très brillante; tous les gens de lettres et les gens à la mode étaient venus lui faire compliment, comme à l'un des « coryphées de la secte encyclopédiste [4] ».

De son côté, Grétry était satisfait de sa musique : « Le

[1] L.-V. Flamand-Grétry, *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*, in-8°, p. 173. Paris, 1820. — J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 133. Paris, Janet, s. d.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XI, p. 26.

[3] *Idem.*

[4] *Mémoires secrets*, etc., t. VII, p. 301.

» premier acte, nous dit-il, est peut-être ce qu'il y a de plus » estimable dans mes ouvrages [1] ». Ce fut l'avis général : « Grétry n'a guère fait de meilleure musique que trois ou » quatre morceaux de cette pièce », dit La Harpe [2]; « M. Gré- » try semble s'être surpassé lui-même », s'écrie le *Mercure* [3]. On trouve sur la même œuvre un joli fragment, plein d'effusion et d'enthousiasme, dans les lettres de Mlle de Lespinasse : « J'ai eu du plaisir, oui, beaucoup de plaisir, à cette répétition, » et je défie tous les connaisseurs de me prouver que j'ai eu » tort. J'ai admiré le talent de Grétry; j'ai dit vingt fois avec » transport : jamais on n'a eu plus d'esprit, jamais on n'a mis » tant de délicatesse, de finesse et de goût dans la musique. » J'ai toujours été animée, toujours soutenue par le plaisir; » l'orchestre me semblait parler, et je m'écriais sans cesse : » oh! que cela est ravissant! Oui, je le répète, il est ravissant » de passer deux heures de suite avec des sensations douces, » vraies et toujours variées! Le poème m'a paru charmant, il » me semble que le poète n'a été occupé d'un bout à l'autre » qu'à faire valoir le musicien : les airs sont distribués avec » beaucoup d'intelligence et de goût; il a trouvé le moyen » de rendre ses vieillards aussi comiques, aussi piquants que » ceux de Molière; Grétry a fait de cette scène un duo qui en » rend le comique et la gaieté d'une manière aussi animée

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 260.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire adressée à S. A. I. Mgr le grand-duc de Russie*, t. I, p. 27. Paris, Migneret, an IX.

[3] *Mercure de France*, mars 1775, pp. 163 et suiv. — Une brochure de 48 pages in-18, qui parut à la même époque, contient une appréciation plus sévère de la pièce et de la partition; c'est la *Lettre de Madame Le Hoc à Monsieur Le Bic, au sujet de la Fausse magie, opéra-comique de MM. Marmontel et Grétry, représenté pour la première fois par les comédiens italiens le 1er février* 1775; après avoir reproduit quelques fragments de journaux, l'auteur anonyme écrit p. 40 : « Tout considéré, on doit regarder » la *Fausse magie* comme un opéra-comique qui pèche par le sujet, la marche, » le dénouement et même par le titre, attendu qu'il n'y a point de magie.... » La musique est charmante, pleine de finesse et de gaieté. Il n'y a cependant » pas à crier au miracle, comme a fait l'auteur du *Mercure* ».

» qu'originale; enfin, que vous dirai-je, j'ai été ravie, charmée, » et je ne sais que louer et aimer, et point critiquer ce qui m'a » fait autant de plaisir [1] ».

Malgré ces beautés musicales, *la Fausse magie* dut être remise sur le chantier par les auteurs et reparut en un acte; encore n'obtint-elle que huit représentations, après lesquelles elle fut retirée pour être de nouveau arrangée en deux actes. Parmi les plaisanteries qui circulaient à son sujet, le public répétait volontiers ce jeu de mots, que le dénouement était *à la glace*, parce qu'il se faisait avec un miroir [2]. Le succès s'établit peu à peu, et Marmontel constate volontiers dans ses mémoires que « depuis plus de vingt ans qu'on la revoit fré- » quemment remise au théâtre, le public ne s'en lasse point [3] ».

La partition de *la Fausse magie* contient en effet plusieurs morceaux exquis et qui sont restés célèbres; le plus fameux, qu'il faut citer au premier rang, est le duo des vieillards : « Quoi, c'est vous qu'elle préfère »; il obtenait à chaque représentation un succès extraordinaire, et l'usage s'établit à la Comédie-Italienne de le redemander; c'était, paraît-il, un honneur bien rare [4]; les temps ont donc bien changé! aujourd'hui c'est d'après le nombre des morceaux bissés que beaucoup de gens mesurent le succès et le mérite d'un ouvrage. Ce duo de *la Fausse magie* produisait à la scène un effet irrésistible; il est en chant syllabique, d'un rythme vif et symétrique, et Grétry remarque que « cette sorte de musique a un empire prodigieux sur tous les spectateurs [5] ». Dans un tout autre genre, le duo de Linval et Lucette : « Il vous souvient de cette fête », ne mérite pas moins d'éloges; ce ne sont plus deux vieillards dont l'un se fâche et l'autre se moque, et qui excitent bientôt le rire des spectateurs; ce sont deux amoureux qui se

[1] *Lettres de Mlle de Lespinasse*, in-12, p. 147; lettre du 31 janvier 1775. Paris, Amyot, s. d. (1847).

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. I, p. 84.

[3] Marmontel, *Mémoires*, t. III, pp. 136 et suiv.

[4] Martine, *De la musique dramatique en France*, p. 177.

[5] Grétry, *Essais*, t. I, p. 264.

rappellent avec émotion une fête où ils dansèrent ensemble; autant le chant des vieillards est animé, carré d'allure, comique et franc de rythme, autant celui des jeunes gens est gracieux, doux et caressant dans sa mélodie, dans sa tonalité, dans ses ensembles où dominent le mouvement semblable et les intervalles harmonieux de tierces et de sixtes. Grétry aimait particulièrement le trio « Vous auriez affaire à moi », qui dans l'origine était un air du rôle de Mme St-Clair; l'artiste, en le composant, fut si content de sa basse qu'il pria Marmontel de disposer cette scène en trio, par l'adjonction des rôles de Linval et Dorimon [1]; la voix de basse et celle de ténor soutiennent le soprano par un dessin gracieux et très simple que Grétry avait d'abord placé dans l'orchestre; en le transportant dans les parties vocales, il comptait le faire mieux distinguer, et c'est un exemple entre cent de la prépondérance qu'il attribuait aux voix. Le morceau est joli, et l'on s'étonne de lire dans les *Essais* de Grétry qu'il obtenait peu de succès au théâtre. Il faut encore citer le duo de Dalin et Lucette, dans lequel la jeune fille et son tuteur commentent le rêve prophétique du vieillard : « Quoi, ce vieux coq »; le morceau est très spirituel, et de curieuses ritournelles instrumentales, en imitant les chants de la poule et du coq, accentuent d'une façon très comique le récit du songe.

C'est pendant une représentation de *la Fausse Magie* que Grétry rencontra J.-J. Rousseau; depuis longtemps il brûlait du désir de le connaître, et la première entrevue de ces deux hommes d'élite fut une scène touchante par ses effusions de sympathie mutuelle. Ils sortirent ensemble du théâtre; dans la rue, pour franchir un tas de pierres, Grétry prit Rousseau par le bras; cette attention suffit pour réveiller l'ombrageuse susceptibilité du philosophe : « Laissez-moi me servir de mes propres forces », dit-il avec l'accent d'un homme froissé : et les relations furent rompues [2].

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 262, 263.
[2] *Idem*, t. I, pp. 270 et suiv.

CHAPITRE SIXIÈME.

Céphale et Procris. — *Les Mariages samnites.* — Succès à l'étranger. — Voyage à Bruxelles et à Liège en 1776.

I.

Nous avons mentionné dans le chapitre précédent l'opéra de *Céphale et Procris*, composé pour les fêtes données à Versailles à la fin de 1773, à l'occasion du mariage du comte d'Artois. Grétry, qui avait obtenu déjà tant de succès à la Comédie-Italienne, rêvait peut-être depuis quelque temps de s'essayer sur une scène plus vaste; sa première tentative de grand opéra est très intéressante à étudier, non seulement à cause de la valeur de l'ouvrage, mais parce qu'elle nous montre l'artiste aux prises avec des traditions nouvelles pour lui.

Marmontel, l'auteur du poème de *Céphale et Procris*, se flattait, comme à son ordinaire, d'avoir tout à fait réussi. Il est curieux de l'entendre parler, surtout lorsqu'il nous dit: « J'avais donc démontré qu'au moins dans le comique, la » langue française pouvait avoir une musique du même style » que la musique italienne [1] ». Ne dirait-on pas qu'il était le compositeur en même temps que le poète de *Zémire et Azor*, de *la Fausse magie*, etc.? Il résolut donc de relever de la même manière la musique du grand opéra, et il confia à Grétry le livret de *Céphale et Procris*, qui n'était pas une merveille, il fallut bien en convenir, et qui fut assez rudement traité par les spectateurs de Versailles; on s'amusa beaucoup de quelques bons mots improvisés le jour de la première représentation : une des actrices, Mlle Sophie Arnould, avait dit que « la » musique était plus française que les paroles »; un plaisant

[1] Marmontel, *Mémoires*, t. III, pp. 161, 162.

s'empara du mot latin *aura*, conservé par Marmontel au milieu de ses vers français, et en fit *ora pro nobis;* le livret avait été imprimé pour la cour; on se fit un malin plaisir de l'éplucher et d'y relever des naïvetés, des puérilités de langage, des fautes de français ou des concetti; Meister reproduit un fragment de dialogue où Céphale vient faire à Procris de longues excuses de l'avoir tuée :

Pardonne, hélas! pardonne
A l'erreur de ma main.

PROCRIS.

Tu m'aimais, je pardonne
A l'erreur de ta main [1].

L'ouvrage n'eut à Versailles qu'une seule représentation, le 30 décembre 1773; il terminait la série des réjouissances commandées et ne fut pas accueilli avec plus de faveur que les pièces données les jours précédents. « Toute la cour, en général, dit Bachaumont, est contente d'être débarrassée de ces » spectacles d'étiquette, et M. le Dauphin, peu plaisant de son » naturel, a dit à M. de Richelieu : Enfin, voilà nos spectacles » finis, nous allons donc nous amuser [2]. »

Gluck, qui arrivait de Vienne pour faire représenter à l'Académie de musique son *Iphigénie en Aulide,* assista à deux répétitions de *Céphale et Procris*, et ne fit à Grétry aucune observation ; ce n'est pas sans amertume que notre artiste écrit dans ses Mémoires : « Il préparait *Iphigénie,* et il était plus naturel » qu'il profitât de mes erreurs que de m'en tirer [3] ».

Les registres des dépenses de la cour nous apprennent quel fut pour Grétry le résultat financier des fêtes de Versailles; à l'occasion des « grands spectacles » parmi lesquels avait figuré *Céphale,* il toucha 2,000 livres de gratification et 3,599 livres

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t X, p. 335; cette lettre, datée de janvier 1774, est de Meister.

[2] *Mémoires secrets,* t. VII, p. 115.

[3] GRÉTRY, *Essais,* t. I, p. 284.

« pour copies »; deux mois auparavant, au moment du voyage de Fontainebleau, la représentation de *la Rosière de Salency* dans cette résidence lui avait valu 1,155 livres en plus de sa pension annuelle de 1,200 livres[1].

Ces bénéfices, fort agréables sans doute, ne devaient qu'à moitié consoler Grétry de l'insuccès de *Céphale et Procris*. Il se passa seize mois avant que cet ouvrage parût à l'Académie de musique, à Paris, le mardi 2 mai 1775, sous le titre de ballet héroïque en trois actes. Dans cet espace de temps, Grétry avait donné à la Comédie-Italienne *la Rosière de Salency* et *la Fausse magie*, et il avait travaillé avec Marmontel à l'inévitable remaniement de *Céphale*. Mais de grands événements s'étaient accomplis à l'Opéra, et un nouvel astre dramatique s'était levé, dont la gloire et les succès menaçaient d'étouffer tous ses rivaux : Gluck avait donné *Iphigénie en Aulide* le 19 avril 1774 et le 2 août de la même année *Orphée et Eurydice*. Comprenant immédiatement la puissance du génie nouveau qui s'offrait à son admiration, le public parisien, avec sa mobilité habituelle, avait de suite adopté pour son unique héros l'artiste qui entreprenait de réformer l'opéra français. Ce fut une fortune pour l'Académie de musique, mais cette vogue exclusive faillit nuire sérieusement à la Comédie-Italienne et même à Grétry, le favori du public sur ce théâtre. On rapprochait ces deux noms, on les comparait l'un à l'autre; la manie des classements, l'intolérance des grands enthousiasmes ne permettaient pas d'aimer à la fois, sans raisonner, Gluck et Grétry; Mlle de Lespinasse, après avoir tant admiré *la Fausse magie*, était obligée de se défendre contre d'inexactes interprétations de sa pensée :

« Je vous vois, je vous entends, et vous espérez que je vais » mettre Grétry au-dessus de Gluck parce que l'impression » du moment, fût-elle plus faible, doit effacer celle qui est » éloignée? Eh bien, il n'en sera rien, et je vous ferai remar- » quer que si je suis exagérée, je ne suis jamais exclusive, et

[1] Archives nationales, O[1]2937.

» savez-vous pourquoi? C'est que c'est mon âme qui loue,
» c'est que je hais le dénigrement, et que d'ailleurs je suis
» assez heureuse pour aimer à la folie les choses qui me
» paraissent le plus opposées; si bien donc, que j'aime, que
» je chéris le talent de M. Grétry, et j'estime et admire celui
» de M. Gluck; mais comme je n'ai ni les lumières, ni les con-
» naissances, ni la sottise nécessaires pour assigner des places
» et des rangs aux talents, je ne m'avise pas de prononcer
» lequel vaut le mieux, ni même de comparer ce qui me
» paraît ne pas devoir se rapprocher; je ne sais à quelle dis-
» tance la nature les a mis l'un de l'autre, mais je sais qu'à
» talent égal, ils auraient dû en faire un emploi différent,
» puisque le genre de l'opéra-comique n'est pas celui de la
» tragédie [1]. »

Pourtant ce rapprochement, cette comparaison entre Grétry et Gluck, que repoussaient les esprits éclectiques, devinrent inévitables le jour où l'auteur du *Tableau parlant*, de *la Rosière de Salency*, de *Silvain* se hasarda sur le théâtre même qui retentissait chaque soir des accents magnifiques d'*Iphigénie* et d'*Orphée; Céphale et Procris*, malgré de grandes beautés, ne put supporter un tel choc, et la même femme enthousiaste, exaltée, qui venait de défendre Grétry, en vint à le condamner; Mlle de Lespinasse écrit à propos de *Céphale et Procris* : « Cette
» musique a les pâles couleurs : il faut que mon ami Grétry
» s'en tienne au genre doux, agréable, sensible, spirituel, c'est
» bien assez; et quand on est bien fait dans sa petite taille, il
» est dangereux et sûrement ridicule de monter sur des
» échasses. On tombe sur le nez, et les passants rient. Vous
» remarquerez que ce n'est point en contradiction, mais bien
» en confirmation de mon engouement pour *Zémire et Azor*,
» pour *l'Ami de la maison*, pour *la Fausse magie*, etc., etc.,
» que je vous parle ainsi [2]. »

Les œuvres de Gluck étaient présentes à toutes les mémoires,

[1] *Lettres de Mlle de Lespinasse*, pp. 148, 149.
[2] *Ibidem*, p. 463.

et le nom du grand homme revient sous la plume de tous les littérateurs qui rendent compte de *Céphale et Procris* : « Le » poème est froid, obscur et mal écrit, dit La Harpe ; c'est ce » que Marmontel a fait de plus mauvais ; la musique a paru » faible. Il y a pourtant quelques beaux morceaux, surtout un » duo du premier acte et quelques airs de danse ; mais après » Gluck il faut que la musique dramatique soit plus nourrie » et plus substantielle [1]. » Écoutons Grimm : « Le poème a » paru dépourvu de convenance et d'intérêt, la musique froide » et faible, les idées agréables répandues dans quelques airs, » hors de leur cadre. On a trouvé surtout le récitatif d'un » ennui et d'une insipidité assommants ; et le public encore » tout préoccupé des beautés d'*Iphigénie* et d'*Orphée* a envoyé » fort durement le malheureux Grétry aux tréteaux de l'Opéra-» Comique [2]. » Les *Mémoires secrets* nous donnent la même note : « En général, on veut que le plus mauvais des opéras » comiques de Grétry, à la Comédie-Italienne, soit meilleur » que cet essai au Théâtre-Lyrique [3] ». Le *Mercure*, il est vrai, se répand en louanges [4] ; mais il ne reproduit pas l'opinion du public ; son article est rédigé par un auteur bienveillant et sous l'inspiration des amis de Marmontel et de Grétry. L'insuccès ne fut que trop évident : *Céphale* n'obtint que douze représentations [5].

Certainement la partition de Grétry méritait un meilleur sort et se recommandait aux amateurs par des qualités qui ne sont pas ordinaires. La lecture en est très intéressante. Le duo du premier acte entre Procris et Céphale : « Donne-la-moi », est une des plus heureuses inspirations de Grétry ; il est à la fois touchant et large ; le chœur ouvrant le second acte : « Éveillez-vous, charmante Aurore », est plein de grâce ; il

[1] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. I, p. 166.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XI, p. 76.

[3] *Mémoires secrets*, t VIII, p. 23.

[4] *Mercure de France*, juin 1775, pp. 167 et suiv.

[5] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, 2 vol. in-8°, t. I, p. 280. Paris, 1876-1880.

faut citer l'air de Céphale « Parais, mortel »; le duo du troisième acte entre Procris et la Jalousie, et l'air de Procris qui lui succède, sont des pages remarquables et renferment des phrases d'un accent émouvant et dramatique; parmi les airs de ballet, il se trouve plus d'un morceau charmant et plein d'élégance. Dans tout l'ouvrage, Grétry fait preuve évidemment d'un grand sentiment et d'une inspiration soutenue, mais il est incontestable que ce « ballet héroïque » n'a point la grandeur et la puissance des « tragédies lyriques » de Gluck. Le public français n'a jamais eu qu'une idole à la fois : il en a changé souvent, du reste; mais quand deux maîtres se sont présentés ensemble pour partager ses faveurs, il a toujours fallu que l'un fût sacrifié à l'autre. Il faut rappeler ici un autre préjugé de l'esprit français en matière d'art, préjugé aujourd'hui à peu près disparu, mais qui était fort enraciné au XVIII[e] siècle : c'est celui de la spécialité des talents; on n'admettait point qu'un musicien de théâtre fût en même temps un bon compositeur d'église, que l'auteur d'un joli opéra comique pût écrire une tragédie lyrique, qu'un peintre de portraits sût dessiner un paysage; chaque artiste devait se renfermer dans le genre par lequel il s'était fait connaître, et s'il essayait d'en sortir, le public lui opposait ses propres ouvrages comme une muraille de la Chine, lui permettant de l'étendre, mais jamais de la franchir.

Parmi les causes de l'insuccès de *Céphale et Procris*, il faut se garder d'omettre le chapitre important de l'exécution vocale. Les chanteurs de l'Académie de musique ne s'étaient pas encore départis en 1775 des habitudes surannées qui rendaient leur spectacle fatigant et monotone; ils se raidissaient à la fois dans leurs costumes ridicules et dans les traditions singulières de leur chant conventionnel, où de violents éclats de voix alternaient avec des ornements mesquins et reproduits à satiété; le tour de gosier, le martellement, le flatté, le pincé, le balancé, la coulade, la tirade, et bien d'autres agréments [1] en usage

[1] Voyez dans l'ouvrage de MM. Lemaire et Lavoix, *Le chant, ses principes et son histoire*, le chapitre des ornements de l'ancien chant français, pp. 121-153. Paris, Heugel, 1881.

depuis plus d'un siècle constituaient encore le style vocal des acteurs du grand Opéra; au lieu de se conformer aux indications du compositeur, aux signes du chef d'orchestre, ils avaient la prétention de tout conduire et ne se gênaient point vis-à-vis de la musique ni de la mesure [1]. Gluck parvint à réformer ces usages, mais il se heurta d'abord à des résistances que sa volonté de fer eut assez de peine à vaincre [2].

II.

Le demi-succès de *la Fausse magie* et la chute de *Céphale et Procris* semblent avoir découragé Grétry, qui ne fit rien paraître dans tout le reste de l'année 1775. Il avait proposé à Marmontel des remaniements considérables de tout l'opéra de *Céphale*, la suppression du rôle de l'Aurore, etc.; l'académicien, content de son ouvrage et rejetant sans doute la faute tout entière sur son collaborateur, refusa de se prêter aux changements demandés, et le ballet héroïque fut mis de côté [3].

En janvier 1776, nous voyons Grétry s'efforcer de faire revivre sa belle partition de *l'Amitié à l'épreuve*, en la réduisant en un acte; chantée par Clairval et Mme Billioni, elle obtint un assez grand succès [4]. Ce ne fut que six mois après, le

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. I, pp. 280-281.

[2] Beaucoup d'amateurs applaudirent aux réformes tentées par Gluck. Mercier s'écrie : « Puisse le génie triompher des derniers obstacles qui s'op- » posent à la perfection de cet art, sorti pour nous de l'enfance où nous le » captivions! La pratique de notre antique psalmodie a raidi les organes et » durci le tympan de cette foule de chanteurs et de chanteuses, dont la » troupe étourdissante nous fatigue. Qu'on les chasse au plus tôt; qu'on » raccourcisse ces danses si longues et si mal amenées; qu'on choisisse des » poèmes où l'intérêt ne soit ni coupé, ni affaibli; et que le décorateur ambi- » tieux, le despotique maître de ballet, le lourd orchestre cessent d'être » rebelles et de donner des entraves ridicules au génie qui doit commander » à ses subalternes et les soumettre à son autorité. » MERCIER, *Tableau de Paris*, t. II, p. 281. Amsterdam, 1782.

[3] GRÉTRY, *Essais*, t. I, pp. 282, 283

[4] D'ORIGNY, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, p. 99.

12 juin 1776, que l'artiste donna un nouvel ouvrage à la Comédie-Italienne, *les Mariages samnites*, drame en trois actes, en prose, dont les paroles étaient d'un « citoyen de Toulouse[1] », du Rosoy.

On se souvient qu'à son arrivée à Paris, Grétry avait composé une partition portant le même titre, tirée du même conte de Marmontel et refusée par les comédiens italiens; depuis cette époque, il avait transporté dans d'autres partitions quelques morceaux de ce premier ouvrage; le livret de du Rosoy était tellement analogue à celui de son prédécesseur qu'il ne fut pas difficile d'y adapter d'autres fragments de la partition composée en 1768, et Grétry n'eut guère à écrire que les morceaux d'un rôle nouveau, celui d'Éliane[2].

La reine Marie-Antoinette assista le 12 juin à la première représentation des *Mariages samnites*; le public lui fit fête et s'unit aux acteurs pour chanter ce couplet :

Du monde entier formez la chaîne,
C'est commander que vous servir;
Quand on a la beauté pour reine,
Tout est devoir, tout est plaisir[3].

Le médiocre succès obtenu par cet ouvrage ne dédommagea point Grétry de ses ennuis passés; sa musique souffrit du mauvais accueil fait à la pièce qui était, selon La Harpe, « une des » plus plates choses dont le sieur Rosoy fût capable[4] ». Pourtant ce livret, pitoyablement coupé et ridiculement écrit, avait été reçu avec acclamations par les comédiens; Grétry nous apprend la cause de cette réception mal justifiée par le mérite littéraire de l'œuvre : du Rosoy venait de donner sa pièce de *Henri IV ou la bataille d'Ivry*, dont le succès prolongé avait suffi pour allécher les comédiens en quête de grosses recettes[5];

[1] *Almanach musical pour 1777*, in-24. Paris, Delalain.
[2] Grétry, *Essais*, t. I, p. 288.
[3] d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, p. 103.
[4] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. I, p. 380.
[5] Grétry, *Essais*, t. I, p. 287.

cherchant tous les moyens d'attirer le public, ils avaient fait « une dépense prodigieuse pour embellir la scène par une » grande pompe et une magnificence de cortège considéra- » ble [1] ». Le pauvre du Rosoy crut améliorer son œuvre en transformant sa prose en vers; il ne réussit pas à communiquer la vie et l'intérêt à sa malheureuse pièce que la musique seule soutint quelque temps et fit reprendre de loin en loin; quoi qu'en ait dit le *Mercure*, qui s'épuise en louanges sur la partition des *Mariages samnites,* en affirmant que « M. Grétry » n'a jamais porté si haut l'art de la composition musicale [2] », nous ne tenons pas cet ouvrage pour un des meilleurs qu'ait produits l'auteur de *l'Ami de la maison,* de *Zémire et Azor* et de *la Rosière de Salency*; la note guerrière, qui tient une grande place dans *les Mariages samnites,* ne convient guère à son génie plus fin que fort, plus délicat que bruyant. Aussi les morceaux que nous préférons dans cette œuvre sont-ils plutôt des scènes épisodiques, comme le joli chœur à deux voix des jeunes filles samnites, « Dieu d'amour ».

Le sort en ce moment ne se montrait pas favorable au musicien; mais si des échecs immérités avaient accueilli à Paris ses dernières productions, bien des dédommagements lui arrivaient de l'étranger. En effet, depuis plusieurs années, ses opéras s'étaient répandus dans des contrées même éloignées et ils avaient commencé leur tour d'Europe par le tour de France. Il n'était point de petit théâtre ou de troupe ambulante qui ne mît à son répertoire les opéras-comiques de Grétry. Bientôt ces ouvrages acclamés passèrent les frontières. Nous avons dit comment Burney vit jouer à Mannheim *Zémire et Azor,* et comment il arriva que cette pièce charmante fut chantée à la fois sur trois théâtres dans la même ville germanique [3]; la plupart des partitions de Grétry obtinrent des succès aussi flatteurs, et, d'après le témoignage d'un historien

[1] *Mémoires secrets,* t. IX, p. 447.

[2] *Mercure de France,* juillet 1776, 2e vol., p. 198.

[3] Voyez ci-dessus, p. 103.

allemand, « furent traduites dans presque tous les pays, particulièrement en Allemagne [1] ». La Suède fut une des nations qui les accueillirent avec le plus d'empressement; le roi Gustave III, non content d'avoir fondé, en 1773, un théâtre national d'opéra suédois, faisait souvent exécuter dans ses résidences d'hiver et d'été de grandes œuvres musicales de toutes les écoles, des opéras de Gluck, de Grétry, de Monsigny [2]; il figurait lui-même dans les ballets et ses historiens nous ont conservé le récit d'une fête donnée par ses soins en 1776, en l'honneur de sa sœur, Madame Royale; on joua *la Rosière de Salency*, et le divertissement final fut dansé par le roi, la reine et les principaux personnages de la cour [3].

Le succès des ouvrages de Grétry ne fut ni moins prompt, ni moins vif en Italie; on en trouve une preuve curieuse dans une lettre écrite au musicien liégeois par Floquet, l'un de ses collègues parisiens qui voyageait en Italie en 1776 :

« Florence, le 13 septembre 1776.

» Je profite, Monsieur, d'un moment heureux et très » agréable pour avoir l'honneur de vous écrire et pour vous » faire mon compliment sur le succès que vos opéras ont eu » en Italie. Il vient de passer à Florence une troupe de comé- » diens français qui ont joué *Lucile*, *les Deux Avares*, *Zémire* » *et Azor*, etc., avec un succès étonnant. *Zémire et Azor* sur- » tout a fait fanatisme, quoique représenté sans décorations » et par des chanteurs médiocres.

» On vous met ici au-dessus de tous les maîtres qui ont » travaillé dans ce genre. M. le marquis de Ligneville, parent » du Grand-Duc et grand *contrepuntiste*, m'a dit étant à dîner

[1] August Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. III, p. 36. Leipzig, Füss, 1864.

[2] Geffroy, *Gustave III et la cour de France*, t. I, p. 328. Paris, Didier, 1867.

[3] *Idem*, t. I, p. 334.

» chez lui, qu'un seul morceau de *Zémire et Azor* achetait tous » les opéras-comiques italiens qui ont été faits depuis trente » ans. On a trouvé tous vos motifs charmants, et vos airs » remplis de grâces, d'expression et du plus beau pathétique, » selon la situation. Le quatuor de *Lucile* a été recommencé » trois fois, avec des applaudissements étonnants. Je vous » rends, Monsieur, les choses telles qu'elles se sont passées. » Vous devez des remercîments *al signor Rutini*, maître de » chapelle de cette cour et homme de beaucoup de mérite, » qui a fait toutes vos répétitions avec la même exactitude que » si les ouvrages lui eussent appartenu; et les jours de représentation, il s'est mis lui-même au clavecin pour faire aller » l'orchestre.

» On traduit *Zémire et Azor* en italien, et je crois que sous » peu de temps on verra cet opéra sur tous les théâtres de » l'Italie. Mon intention serait que vous fissiez mettre cette » lettre dans les papiers publics, afin que notre chère nation » fût convaincue que nous avons de la belle musique en » France et qu'il est assez inutile qu'on se tue à faire traduire » des opéras italiens, tandis que l'Italie elle-même traduit nos » ouvrages. Jouissez de vos succès. On parle de vous sans » cesse dans ce pays, et l'Italie vous réclame comme un de ses » enfants. Je suis presque à la fin de mon voyage, que j'ai » tâché de faire avec tout le fruit possible. Puissé-je, comme » vous, Monsieur, continuer de plaire à ma nation et mériter » le suffrage de l'Europe entière, qui applaudit à vos » productions.

» J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération, etc...

» FLOQUET. »

En publiant cette lettre, le *Mercure* ajoutait : « Ainsi voilà » les pièces mises en musique par M. Grétry adoptées et » traduites en Italie, comme elles l'étaient déjà en Allemagne, en Flandre, en Suède, en Russie, en Hollande, etc.

» Rien sans doute ne prouve mieux que cet illustre composi-
» teur parle dans sa musique la langue universelle des nations,
» qui est partout celle de la belle nature, de la déclamation et
» du sentiment [1]. »

III.

De tous ces témoignages flatteurs qui parvenaient à Grétry, il n'en était point de plus doux à ses yeux que ceux qui lui venaient de sa patrie. La ville de Liège, justement fière du génie d'un de ses enfants, avait applaudi ses ouvrages presque en même temps que Paris. *Le Huron* fut joué pour la première fois à Liège le jeudi 26 janvier 1769, six mois après son apparition à Paris, et par un délicat hommage, les magistrats de la cité placèrent ce soir-là dans leur loge la mère du compositeur qui, à cette époque, n'avait pas encore rejoint son fils en France. En novembre 1770, le théâtre de Liège donna presque à la fois trois ouvrages de Grétry : *Isabelle et Gertrude,* le 15 novembre; *le Tableau parlant,* le 17, et *Lucile,* le 27 [2].

A Bruxelles, le succès de ces partitions n'était pas moins vif. Par un contrat conclu en 1774 entre Grétry et Compain, directeur du théâtre de cette ville, le musicien s'engageait à envoyer à Bruxelles, le lendemain de la première représentation, chacun de ses opéras; il recevait pour chaque ouvrage une somme de 25 louis d'or [3]. Compain, ayant résigné son privilège de directeur en janvier 1775, eut pour successeur Vitzthumb, déjà

[1] *Mercure de France,* novembre 1776, pp. 174 et suiv.

[2] L. de Sagher, *Grétry;* Revue de Belgique, 15 août 1869, t. II, pp. 280-282.

[3] Ch. Piot, *Quelques lettres de la correspondance de Grétry avec Vitzthumb;* Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, année 1875, n° 10, pp. 408 et suiv.

chef d'orchestre du théâtre, et qui continua les relations engagées par Compain avec Grétry; la première pièce nouvelle du musicien liégeois représentée sous la direction de Vitzthumb fut *la Fausse magie;* en 1776, Grétry lui fit parvenir *les Mariages samnites*, et presque en même temps, par une lettre du 3 juillet, il lui annonça son prochain voyage à Bruxelles :

« J'aurai bien du plaisir, Monsieur, à vous entendre et à » vous admirer dans mes ouvrages mêmes, que vous savez » faire exécuter, à ce que dit l'Europe entière, dans la plus » grande perfection. Je serai surtout content de voir *la Fausse* » *magie,* que vous donnez, dit-on, mieux qu'à Paris [1]. »

En effet, en 1776, pour la première fois depuis son départ pour Rome en 1759, Grétry se préparait à un voyage dans sa ville natale; il allait reconduire dans le pays de Liége une de ses sœurs, qui était chanoinesse, et son itinéraire le conduisait tout d'abord à Bruxelles. Il y fut parfaitement reçu et se rendit au théâtre avec empressement pour entendre *la Fausse magie;* mais il eut la surprise de voir que son ouvrage avait été *corrigé*. Vitzthumb était coutumier du fait : Grétry ne s'en doutait pas et ce fut un grand désappointement pour lui. Il n'en a dit que quelques mots dans ses Mémoires : « Je me » rappelle qu'étant un jour au spectacle de Bruxelles, où » j'écoutais *la Fausse magie,* j'entendis un trait de flûte sem- » blable au ramage du rossignol, qui, du reste, avait été mis » par l'illustre docteur qui battait la mesure. C'est à l'endroit » du duo des vieillards : « Vous qu'elle aime? — Oui, moi ». » Le repos total après ces deux mots, qui veut dire, je reste » stupéfait, est, je crois, bien senti. Cependant la flûte faisait » un fort beau ramage pour occuper le repos que j'avais indi- » qué; ensuite le chanteur disait : c'est à quoi l'on ne s'attend » guère. Il semblait parler du trait de flûte [2]. » En quittant Bruxelles, où il n'était resté que quelques jours, le maître adressa à Vitzthumb la lettre suivante :

[1] Ch. Piot, ouvrage cité, p. 419.
[2] Grétry, *Essais,* t. I, p. 312.

« *A Monsieur Vitzthumb.*

» Bruxelles, ce 21 aoust 1776.

» Oserai-je vous prier, Monsieur, en cas que l'on vous » adresse encore quelques lettres pour moi, de me les envoyer » à l'hôtel de l'Agneau, sur Meuse, à Liège? M. de Villetaneuse » et moi, Monsieur, nous vous prions d'agréer nos remercie- » ments pour toutes les honnêtetés dont nous avons été com- » blés par vous pendant notre séjour à Bruxelles. Que ne » puis-je vous en dire autant de la part de ma musique, » Monsieur. Mais elle est bien loin d'être aussi satisfaite de vos » prétendues corrections que nous le sommes, M. de Villeta- » neuse et moi, de toutes vos honnêtetés. Ne comptez plus sur » mon retour à Bruxelles, Monsieur. Je viendrais vous gêner » dans vos opérations. Vous m'avez banni à jamais du théâtre » de Bruxelles. Mais l'honnête M. Vitzthumb conservera tou- » jours sur mon cœur les droits que l'homme de probité » obtient si naturellement des âmes reconnaissantes. Je suis, » Monsieur, avec la plus grande et la plus parfaite estime, » votre très humble et très obéissant serviteur,

» GRÉTRY [1]. »

L'artiste fut reçu à Liège en triomphateur. Le prince-évêque Velbruck lui fit l'accueil le plus flatteur et le nomma son conseiller intime; en échange, Grétry lui offrit la dédicace des *Mariages samnites*. On donna en son honneur des représentations de ses ouvrages, et il reçut l'hommage de plusieurs

[1] CH. PIOT, ouvrage cité, p. 435.

pièces de vers; nous citerons celle du jeune poète liégeois Reynier :

Enfin de nos Liégeois l'espérance est remplie :
Grétry, nous te voyons au sein de ta patrie.
Chacun fait éclater les plus joyeux accents;
Permets que ma muse ravie
Vienne aussi t'offrir son encens.
Dans mes vers, cher Grétry, que ne puis-je te rendre
Le ravissement, le plaisir
Que ta musique harmonieuse et tendre
Chaque jour me fait ressentir!
Ah! si les chants que je vais faire entendre
Égalaient tes sons séducteurs!
Mais c'est en vain qu'on l'oserait prétendre;
Il faut être Grétry pour enchanter les cœurs.

. . . .

. . . .

Reçois, reçois le prix de tes heureux talents;
Vois l'Europe applaudir à tes accords brillants,
Entends ces lieux, séjour de la jeunesse,
Retentir de ton nom chéri,
Vois tous les yeux s'enflammer d'allégresse,
Dès qu'on s'entretient de Grétry [1].

Nous donnerons encore cette strophe d'une pièce intitulée: *Stances* à M. Grétry à son arrivée à Liège, dont l'auteur anonyme signe « *un citoyen de Liège* » :

O Liège, applaudis-toi; lève une tête altière,
Vois ce mortel charmant : il te doit la lumière,
C'est ton enfant le plus chéri.
Viens accueillir le fils des amours et des grâces,
Viens répandre des fleurs sur les brillantes traces
Du tendre et sublime Grétry [2].

En quittant Liège, Grétry reçut à Spa les mêmes témoignages d'ardente admiration; il assista au théâtre à une représentation des *Deux Avares*, pendant laquelle il fut l'objet d'une ovation

[1] *Journal de théâtre ou le nouveau spectateur,* du 15 octobre 1776.
[2] *Mercure de France,* octobre 1776, pp. 187, 189.

enthousiaste. En rentrant à Paris, au mois de septembre 1776, l'artiste rapportait de touchants souvenirs, et peut-être songeait-il déjà à de nouveaux voyages dans sa patrie.

IV.

Grétry allait retrouver à Paris les ennuis et les déceptions qui ne lui étaient pas ménagés depuis quelque temps; dans l'hiver qui suivit son retour, il ne fit paraître qu'un ouvrage de peu d'importance, un divertissement ajouté par Laujon à la comédie de La Chaussée, *Amour pour amour,* dont on préparait une reprise à la cour; elle eut lieu le 10 mars 1777 et ne fut pas suivie de représentations à Paris. Grétry et Marmontel eurent encore à revoir, pendant cet hiver, leur opéra de *Céphale et Procris,* dont la reprise se préparait à l'Académie de musique; les changements opérés par Marmontel furent insignifiants; Grétry confia le rôle de Céphale à une haute-contre au lieu d'une basse-taille, et remplaça l'ouverture primitive par celle des *Mariages samnites.* La première représentation fut donnée le vendredi 23 mai 1777. Voici la distribution des rôles principaux pour les trois séries de représentations de *Céphale et Procris :*

	A Versailles, le 30 septembre 1773.	A Paris, 1775.	A Paris. 1777.
Céphale. . .	LARRIVÉE.	LARRIVÉE.	LEGROS.
Procris. . .	Mlle SOPHIE ARNOULD.	Mlle LEVASSEUR.	Mlle LEVASSEUR.
L'Aurore . .	Mme LARRIVÉE.	Mme LARRIVÉE.	Mlle BEAUMESNIL.
Flore. . . .	Mlle LEVASSEUR.	Mlle MALLET.	Mlle MALLET.
La Jalousie .	Mlle DUPLANT.	Mlle DUPLANT.	Mlle DUPLANT.

Depuis l'époque des premières représentations de *Céphale et Procris,* les esprits, loin de se calmer en ce qui concernait les discussions musicales, n'avaient fait que s'enflammer davantage. *Alceste* avait encore augmenté l'admiration du public

français pour Gluck ; par une insigne maladresse, Marmontel fit coïncider avec la reprise de son opéra de *Céphale* l'apparition de sa brochure anonyme intitulée *Essai sur les révolutions de la musique en France,* qui était entièrement dirigée contre le grand artiste allemand. Il donnait ainsi beau jeu aux partisans de Gluck, et les réponses qu'il s'attira ne se firent pas attendre. Le *Journal de Paris,* organe gluckiste, qui le 24 mai, avait publié un compte rendu favorable de la reprise de *Céphale,* releva immédiatement le gant mal à propos jeté par l'académicien, et dès le 3 juin, en annonçant l'*Essai sur les révolutions,* il lança quelques pointes sur l'opéra de Marmontel : « C'est à ceux qui ont donné les modèles à donner » les préceptes ; et la théorie de la musique théâtrale ne » pouvait pas paraître avec plus d'avantage qu'en se faisant » précéder de l'opéra de *Céphale.* Si l'auteur de l'*Essai* par- » venait à nous détromper des longues et terribles illusions » que nous ont faites depuis quatre ans *Iphigénie, Alceste* et » *Orphée,* il n'est pas bien sûr que *Céphale* et sa brochure nous » dédommageassent de notre erreur...[1] ». En quelques jours, la querelle s'échauffa, et le pauvre Grétry ne tarda pas à en recevoir les éclaboussures : « Que l'on donne à M. Gluck le » poème de *Céphale,* » demande un choriste de l'Opéra qui écrit sans se nommer au *Journal de Paris ;* « c'est alors que » nous jugerons si ses talents peuvent être comparés à ceux de » M. Grétry [2]. »

Les amis de Marmontel et de Grétry, obligés de reconnaître l'insuccès de *Céphale,* cherchèrent à l'expliquer par les vices de l'interprétation, et le *Courrier de l'Europe* les détaille dans un long article dont nous reproduisons quelques lignes : « Il y a eu si peu d'ensemble aux deux premières représen- » tations, les acteurs, l'orchestre étaient si peu animés qu'il y

[1] *Journal de Paris* du 3 juin 1777, n° 155; cet article est reproduit, ainsi que l'*Essai* de Marmontel, dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck,* in-8°. A Naples, et se trouve à Paris, 1781.

[2] *Journal de Paris* du 17 juin 1777, n° 168.

» aurait de l'injustice à vouloir juger de cet ouvrage d'après » une exécution aussi imparfaite... Il est impossible que » tant de traits naturels et délicats, tant d'expressions fortes » et pathétiques soient rendus par des cœurs froids ou ina- » nimés, par des voix fausses ou glapissantes. Il n'y a pas » jusqu'aux ballets qui ne se ressentent de la négligence avec » laquelle cet opéra a été présenté au public ; ce n'est pas » la faute des airs, assurément.... [1] » Ces reproches étaient peut-être exagérés, mais encore pouvons-nous en douter; nous avons déjà attribué à l'imperfection de l'exécution une part de l'insuccès de *Céphale et Procris* en 1775; cependant, l'article du *Courrier de l'Europe* émut vivement les défenseurs du théâtre de l'Opéra, et l'un d'eux se chargea d'y répondre dans le *Journal de Paris :* « Je sais, dit l'avocat improvisé, » qu'on a fait de ce ballet des répétitions sans nombre ; que » rien de ce qui a rapport à l'illusion théâtrale n'a été » négligé ; que les sujets, à l'envi les uns des autres, ont fait » tout ce qu'on pouvait attendre de leurs talents pour le » rendre supportable ; que même on a employé tous les petits » moyens capables de le ranimer, en y faisant chanter, dès la » sixième représentation, de jeunes débutantes. Cependant on » ose se plaindre ! [2] »

Gluck, qui était revenu à Paris et qui préparait *Armide*, assista dans une troisième loge à la quatrième représentation de *Céphale et Procris* [3]; il semble s'y être fait remarquer à dessein, comme pour affecter une impartialité qui n'était pas dans son caractère. Quelques jours après la reprise de *Céphale*, on avait remis au répertoire les ouvrages du maître allemand, et par un subterfuge assez peu délicat, les directeurs de l'Opéra avaient réservé pour *Alceste* et *Iphigénie* le mardi et le vendredi, « jours d'étiquette », laissant le dimanche pour *Céphale;* or, le dimanche « les gens de bon ton » ne sortaient pas, ils

[1] *Courrier de l'Europe* du 6 juin 1777.
[2] *Journal de Paris* du 20 juin 1777, n° 171.
[3] *Idem* du 31 mai, n° 151.

fuyaient les promenades et abandonnaient les théâtres au peuple et aux petits bourgeois [1]. Les recettes étaient tout naturellement moins fortes et les succès de moins bon aloi; cependant les Gluckistes s'emparèrent avec joie de cet argument nouveau, et l'un d'entre eux le jeta brutalement à la tête de Marmontel et de Grétry, dans un article inséré au *Journal de Paris,* que nous reproduisons comme un échantillon de la polémique du temps :

« *Réponse solide à l'*ESSAI SUR LES RÉVOLUTIONS DE LA MUSIQUE.

» Les plaisanteries sont belles et bonnes, Messieurs, mais » elles ne sont pas des raisons. Le public répond encore » mieux que vous à l'*Essai* sur la période musicale. Voici un » petit argument de sa façon qui, sans être conforme aux » catégories d'Aristote, n'en est pas moins péremptoire.

» L'*Essai* venait de paraître : on donne à l'Opéra *Céphale,* » le mardi 3 juin, et la recette fut à 777 l. Le vendredi 6, on » donne *Iphigénie* qui rendit 3,265 l. 10 s. Le dimanche 8, » *Céphale* donna 544 l. 10 s., et le mardi suivant, 1,410 l. 10 s. » Le vendredi 13, *Alceste* produisit 4,309 l. 10 s. Le dimanche 15, » *Céphale* rendit 615 l. 10 s. Le mardi 17, *Alceste* rendit 2,500 l. » Vendredi 20, *Iphigénie* rendit 4,480 l. Voilà qui est net. Je » n'aime que ce que tout le monde entend, et je me moque » des grandes phrases et de la métaphysique de vos brochures » sur la musique. Je suis comme ce drôle de corps de l'autre » siècle qui disait : Je n'aime pas le brailler et je n'entends » pas le raisonner.

» J'ai l'honneur d'être, etc... » URLUBERLU [2]. »

Ainsi la maladresse du poète, la mauvaise volonté du théâtre, la médiocrité des interprètes, l'intolérance du public semblèrent vouloir concourir à l'insuccès d'une partition dont le

[1] MERCIER, *Tableau de Paris*, t. II, p. 392.
[2] *Journal de Paris* du 22 juin 1777, n° 173.

mérite est indiscutable. *Céphale,* qui n'avait eu que douze représentations en 1775, en obtint vingt-six à grand'peine en 1777 et fut joué pour la dernière fois le 27 novembre de cette année. Un peu plus tard, en 1781, après l'incendie de l'Opéra, quelques fragments de cet ouvrage furent chantés dans un des concerts donnés aux Tuileries par la troupe de l'Académie de musique, en attendant la construction de la nouvelle salle [1]. Ce fut le dernier soupir de *Céphale et Procris.*

CHAPITRE SEPTIÈME.

1778. — Projets, échecs et déceptions. — *Les trois âges de l'Opéra*, *Matroco, le Jugement de Midas* et *l'Amant jaloux.*

I.

La Fausse magie et *Céphale et Procris* furent les deux derniers ouvrages dus à la collaboration de Marmontel et Grétry que le public put applaudir au théâtre ; à partir de l'année 1778, nous voyons le musicien se tourner successivement vers plusieurs poètes, sans revenir jamais à son premier librettiste ; de son côté, Marmontel se consacre à la refonte des opéras de Quinault, et il fournit à Piccinni les tragédies revues et corrigées de *Didon, Atys,* etc. Pour quel motif les deux auteurs

[1] *Journal de Paris* du 29 juin 1781. Les morceaux de *Céphale et Procris* chantés dans ce concert étaient : l'air de Céphale « De mes beaux jours », le duo « Donne-la moi », l'air « Fille cruelle de l'amour », le chœur « Vengeons la gloire de Diane », l'air de Procris « Témoins de ma naissante flamme » et la scène « Ai-je bien mérité? »

de *Zémire et Azor* se séparèrent-ils ainsi définitivement, alors que la carrière des succès leur était ouverte? Les Mémoires de Marmontel renferment, à l'adresse de Grétry, quelques phrases aigres-douces où l'on devine l'amour-propre jaloux d'un auteur vaniteux. Une curieuse lettre d'Hoffman, le spirituel critique du *Journal de l'Empire*, lettre adressée à Fayolle au moment de la publication posthume des Mémoires de Marmontel, nous en apprend bien davantage sur cette rupture et nous donne d'intéressants détails sur Grétry :

« Paris, le 12 pluviôse an XIII.

» MONSIEUR,

» J'étais, il y a quelques jours, au foyer des acteurs de » l'Opéra-Comique, où les musiciens se rassemblent avant de » descendre à l'orchestre. Grétry vint, les musiciens le reçurent » avec des claquements de mains et des bravos. Ils fermèrent » la porte du foyer en disant : « Jurez-nous, notre père, de nous » faire encore un opéra. » Grétry leur dit : « Mes amis, je suis » très sensible à l'accueil dont vous m'honorez, mais avant » tout, il faut me confier un bôn poème. » Il alla se mettre au » coin de la cheminée, moi je m'assis derrière lui et j'entendis » qu'il disait à son voisin : « Il n'y a qu'heur et malheur en ce » monde ; vous voyez le plaisir dont je jouis ce soir, eh bien! » ce matin, on m'a lu les passages qui me regardent dans les » Mémoires de Marmontel, et j'en ai conservé un mal d'esto- » mac affreux. » J'ai cherché, Monsieur, les passages dont » Grétry était affecté et je vais y répondre. Je ne suis pas » comédien, mais je suis parfaitement du secret de la comédie.

» Marmontel lui reproche son ingratitude après l'avoir fait » connaître. Il est de mauvaise foi, car Grétry ne l'a pas aban- » donné. Il avait d'abord composé six morceaux du *Connais-* » *seur*, qui fut refusé et comme Marmontel le dit lui-même ; » mais ce qu'il ne dit pas, le voici : il fit *les Statues* en quatre » actes. Grétry, ne doutant pas que ce poème ne fût reçu, en fit

» deux actes, qu'il jeta ensuite au feu, le poème ayant été » refusé après deux échecs. Marmontel fit *le Mari Sylphe*; même » refus de la part des comédiens; il fit *Sigisbé*, qui eut le » même sort. Alors Marmontel se fâche, dit que les comédiens » sont des ignorants, des bêtes, annonce à tout le monde qu'il » ne veut plus rien faire pour eux. C'est alors que Grétry tra- » vailla avec d'Hel et Sedaine. Il est clair qu'il ne fut point » ingrat envers Marmontel. Il dit dans un autre endroit que » les musiciens ont la fatuité de croire qu'ils peuvent faire de » bonne musique sur de mauvaises paroles et que Grétry (avec » de l'esprit) la possède au suprême degré. Ouvrez, Monsieur, » les *Essais sur la musique* de Grétry; dix fois, il dit le con- » traire, et dix fois il exalte les talents de Marmontel, auquel » il ne cesse de manifester sa reconnaissance. A quoi donc » attribuer cette tiédeur pour Grétry, avec qui il a eu tant de » succès, et cette chaleur pour Piccinni, jusqu'à faire un poème » à sa louange? N'en doutons pas, c'est que la musique de » Grétry a été préconisée dans les journaux, dans la *Corres- » pondance* de La Harpe, et toujours elle a été regardée comme » supérieure aux paroles. Dans une épître, Rhulières a dit :

Mais comme un faible enfant bronchant dans la carrière,
Il fit choix de Grétry pour tenir sa lisière.

» Lorsqu'on donna *Zémire et Azor*, le public disait : « La » musique est *la belle* et le poème est *la bête*. » On avait tort, » peut-être, mais le musicien n'en était pas responsable. Avec » Piccinni, Marmontel jouit de plus d'égalité; excepté *Didon* » qu'on donne rarement, aucun de leurs ouvrages n'est resté » au théâtre. Ah! Monsieur Marmontel, fallait-il en imposer » ainsi sur le bord de votre tombe? fallait-il dans le cours de » vos Mémoires flétrir l'âme de cent et cent personnes qui ne » peuvent plus donner de larmes à vos cendres?

» J'ai l'honneur de vous saluer, HOFFMAN.

» *P. S.* J'oublie de vous dire que Marmontel se ravisa après » quelques années. Il fit *le Dormeur éveillé* pour le Théâtre-Ita-

» lien. Il fut reçu avec acclamation; Clairval s'écria : « Quelle
» musique notre Grétry va faire là-dessus! » Marmontel se
» leva gravement et dit : « C'est le grand Piccinni qui fait la
» musique. — Tant pis pour vous, Monsieur! » dit une petite
» voix de femme qui était derrière les rangs. Après deux ou
» trois représentations, on sait que le Dormeur ne se réveilla
» plus [1]. »

Nous voici suffisamment éclairé en ce qui concerne la rupture des relations de Marmontel et Grétry; il nous reste à raconter des ennuis du même genre éprouvés par le musicien à propos d'autres pièces, et l'on verra que nous aurions pu intituler ce chapitre : Tribulations d'un compositeur malheureux. — Au moment (1777) où les comédiens italiens refusaient *les Statues* de Marmontel, dont Grétry avait déjà composé deux actes, ils repoussaient aussi une pièce que leur présentait l'artiste et qui n'était autre que ce *Midas*, destiné à obtenir plus tard un si grand succès [2]; en 1776, Grétry s'occupait d'une partition de *Pygmalion*, dont les paroles étaient de du Rozoy, et il y travaillait avec tant d'ardeur qu'il l'emportait avec lui dans son voyage à Liège, pour ne point la perdre de vue [3]; ce fut encore un travail inutile : pour des causes aujourd'hui inconnues, le maître n'acheva point ce *Pygmalion*, qui fut représenté à Paris en décembre 1780 avec de la musique de Bonesi.

En 1778, Grétry composait pour l'Académie royale de musique une tragédie lyrique, *Iphigénie en Tauride*, que le poète Guillard lui avait confiée, après l'avoir offerte à Gluck sans pouvoir la lui faire accepter. Le travail de Grétry était

[1] Cette lettre d'Hoffman a été insérée par Fayolle en 1805 dans le Recueil intitulé *Les quatre saisons du Parnasse*; M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob) l'a publiée de nouveau dans le numéro du 1er août 1864 de l'*Amateur d'autographes*, revue historique et biographique fondée par G. Charavay; troisième année, n° 63, pp. 229-230.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. II, p. 114.

[3] Ch. Piot, ouvrage cité, pp. 424-425.

probablement déjà fort avancé quand Gluck se ravisa et reprit le poème. Ce fut pour l'artiste liégeois un amer désappointement, dont on trouve l'expression dans ce fragment d'une lettre adressée à Guillard :

« M. Gluck, de son côté, nourrissait mon espoir par un éloi-
» gnement marqué pour le travail et par son apparente réso-
» lution de ne pas se charger de votre ouvrage, en m'exposant
» souvent les causes qui le déterminaient à cette renonciation;
» la veille même de son départ [à la fin de février 1778], je fus
» immédiatement après vous lui renouveler le témoignage de
» tout mon attachement et de mes sincères regrets de le voir
» partir. Eh bien, Monsieur, il eut la cruauté de ne point
» détruire mon erreur et de me protester de nouveau qu'il
» ne se chargerait pas de votre *Iphigénie*. M. Gluck pendant
» huit mois me provoqua au sommeil, et durant ce temps, je
» fus bercé d'un songe flatteur, je ne m'attendais pas à mon
» réveil de me voir frustré d'un bien qui semblait m'appar-
» tenir et que je devais tenir de son honnêteté et de sa délica-
» tesse [1]. »

La même année, à propos d'une autre tragédie lyrique, *Andromaque*, ce furent des contrariétés et des déceptions d'un nouveau genre. Dans son numéro du 19 mai 1778, sous la rubrique *Académie royale de musique*, le *Journal de Paris* disait : « On prépare actuellement à ce spectacle la tragédie » d'*Andromaque*, musique de M. Grétry. » Dès le lendemain, le directeur de l'Opéra, de Vismes, reçut des comédiens français une lettre à laquelle il ne s'attendait guère et qui vint interrompre désagréablement les répétitions du nouvel ouvrage. En date du 20 mai 1778 on lui écrivait :

« Les comédiens français ordinaires du roi, informés que
» l'on prépare à l'Opéra un ouvrage sur le sujet d'*Andromaque*,
» sujet qui appartient à tout le monde, ont droit d'être inquié-

[1] *L'amateur d'autographes*, août 1867, sixième année, p 237. — Desnoiresterres, *La musique française au XVIII[e] siècle, Gluck et Piccinni*, in-8°, p. 254. La lettre de Grétry à Guillard n'a pas été publiée en entier.

» tés du bruit qui court que, soit pour épargner de l'ouvrage à » l'auteur des paroles, soit que les vers de Racine paraissent » meilleurs que ceux qu'on ferait aujourd'hui, soit enfin qu'ils » aient frappé à juste titre le génie de M. Grétry, l'on a pris les » vers entiers de la tragédie de Racine et peut-être les scènes » pour faire l'ensemble de cet ouvrage. Dans cette incertitude » la Comédie-Française ne peut rien faire de mieux que de » s'adresser à vous-même pour savoir au juste ce qui en est; » vous n'ignorez certainement pas, Monsieur, à quel point les » propriétés sont respectables; que nos pièces ne peuvent pas » plus appartenir au théâtre de l'Opéra que les airs de l'Opéra » n'appartiennent à la Comédie-Française. Les comédiens fran- » çais ordinaires du roi, résolus à ne se point laisser dépouiller » de leurs ouvrages, croient devoir, par respect même pour le » public, ne point attendre que cet opéra soit représenté pour » former leur opposition légale; en conséquence, Monsieur, » c'est à votre probité qu'ils font la demande qui doit servir » de base à leur conduite; c'est d'elle qu'ils attendent une » réponse précise qui les instruira si, dans l'opéra d'*Andro- » maque*, qui est annoncé et que l'on répète, il y a des vers » ou des scènes de Racine.

» Signé : d'Auberval, Molé, Dazincourt, Augé, Monvel [1]. »

De Vismes, en répondant le 21 mai aux comédiens français, fut bien forcé de leur avouer que « l'auteur des paroles n'avait » pas eu d'autre dessein que d'arranger la tragédie de Racine » aux convenances du théâtre de l'Opéra; » mais il leur rappelait que cette question avait déjà été débattue par eux, un mois auparavant, dans une de leurs assemblées, en présence des intendants des menus et des gentilshommes de la chambre, et qu'ils avaient décidé de ne former aucune opposition à la représentation d'*Andromaque*. Cependant la lettre qu'il venait de recevoir ne laissait pas que de l'inquiéter, et nous pouvons penser qu'elle devait fortement contrarier Grétry. La chose prit une apparence plus sérieuse très peu de jours après : le 26 mai,

[1] Archives nationales, ancien régime, O[1]625.

les comédiens français firent signifier à de Vismes, par ministère d'huissier, une opposition formelle aux représentations et répétitions d'*Andromaque*. Le directeur de l'Opéra, qui avait fait de nombreuses dépenses pour cette pièce et qui comptait beaucoup sur son succès, se hâta de prévenir son avocat et d'écrire au Ministre d'État : « Je vous supplie, Monseigneur, » de vouloir bien donner vos ordres le plus tôt qu'il sera pos- » sible afin que rien ne puisse plus arrêter la représentation » d'un ouvrage que le public attend et qui m'est d'autant plus » nécessaire dans ce moment-ci que la révolution que la nou- » velle musique a produite vient d'anéantir le répertoire im- » mense dont l'Académie était en possession ». En même temps, dans un mémoire plus développé, de Vismes demandait que son affaire fût évoquée au conseil du roi, mais qu'il lui fût d'abord permis « par provision » de représenter *Andromaque*, « attendu que toutes les dépenses des décorations et des » habits sont faites, que la pièce est apprise, sue et en état » d'être donnée au public qui l'attend ». Il faisait valoir dans son mémoire la différence totale du genre des deux spectacles, le droit qu'ont les auteurs de choisir leurs sujets dans l'histoire ou dans la fable : il rappelait que l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck était une adaptation de la tragédie de Racine et qu'elle avait été représentée sans opposition ; enfin son ressentiment contre le Théâtre-Français se traduisait par des plaintes sur ce que les comédiens n'avaient pas le droit d'entretenir, ainsi qu'ils le faisaient, un orchestre et un corps de ballet [1]. En marge de cette pièce, une autre main, sans doute celle du Ministre, écrivit : « Rien à faire, la sommation ne » doit arrêter en rien ». On doit croire que ce ne fut point l'avis du conseil du roi, car les comédiens français parvinrent à empêcher la représentation d'*Andromaque*; l'opéra ne fut joué qu'en 1780, ainsi que nous le verrons plus tard, et de Vismes en fut pour ses frais de décors et de répétitions. Quant à Grétry, qui avait eu l'espoir de donner cette année

[1] Archives nationales, ancien régime, O[1]625.

à l'Académie de musique *Iphigénie en Tauride* et *Andromaque*, il dut se contenter d'y faire jouer *les Trois âges de l'opéra.*

C'était une pièce de circonstance que de Vismes lui avait demandée au moment où il fut nommé directeur de l'Opéra, et dont les paroles étaient de son frère, de Vismes de St-Alphonse. La représentation donnée le 27 avril 1778 précéda de quelques semaines l'affaire d'*Andromaque*. Par les *Trois âges de l'opéra*, le librettiste entendait représenter les trois styles qui s'étaient succédé depuis un siècle dans la musique française, et qui se personnifiaient en Lully, Rameau et Gluck. Les deux premiers de ces maîtres paraissaient entourés des principaux personnages de leurs pièces; Melpomène était destinée à représenter Gluck. Grétry avait eu pour tâche d'encadrer et de rejoindre l'un à l'autre des morceaux empruntés à ces artistes. *Les trois âges de l'opéra,* intitulés : Prologue en un acte, n'eurent point de succès [1], et Bachaumont les qualifie de « Pot-pourri » détestable » [2]. Le *Journal de Paris* en ayant rendu compte d'une manière flatteuse, en disant que le musicien avait « parfaitement réussi » et que la partition prouvait « combien ce célèbre artiste est sensible aux beautés qu'il rencontre, même dans les ouvrages de ses contemporains [3] », Grétry adressa aux rédacteurs une lettre de remercîments qui fut publiée le 9 mai :

« Permettez, Messieurs, que je me félicite d'avoir jusqu'à » ce jour obtenu votre suffrage sur les différentes productions que j'ai publiées. Il me serait encore plus doux de » les mériter. Je vous dois en particulier des remercîments » d'avoir bien voulu rendre justice aux sentiments qui m'ont » fait entreprendre la musique des *Trois âges de l'opéra.*

» Quelques personnes me reprochent, dit-on, de m'être

[1] Ils obtinrent onze représentations, suivant les programmes des spectacles du *Journal de Paris.*

[2] *Mémoires secrets,* t. XI, p. 247.

[3] *Journal de Paris* du 28 avril 1778, n° 118.

» occupé de cet ouvrage du moment. Mais lorsqu'il s'agissait » de la gloire de l'art que je cultive, pouvais-je refuser mes » efforts pour y contribuer, et n'était-ce pas une heureuse » occasion de payer mon tribut d'admiration au génie et aux » talents de ces illustres artistes, sur le théâtre même de leur » renommée?

» J'ai l'honneur d'être, etc. GRÉTRY [1] ».

II.

L'année 1778 fut une des plus fécondes de la carrière de Grétry; on ne compte pas moins de quatre ouvrages nouveaux de ce compositeur représentés pendant cet espace de temps sur les théâtres de Paris : *Matroco,* le 23 février; *les Trois âges de l'opéra,* le 27 avril; *le Jugement de Midas,* le 27 juin; *l'Amant jaloux,* le 23 décembre. Le succès de ces deux dernières pièces le dédommagea enfin de ses ennuis multipliés, de ses travaux perdus et de l'échec de *Matroco,* dont nous devons d'abord nous occuper.

Ce « drame burlesque » de Laujon était bien la plus singulière invention qu'un poète pût offrir à un musicien, et Grétry ne le mit point en musique par goût, mais par complaisance pour la cour [2]. *Matroco* fut composé et exécuté tout d'abord à Chantilly, chez le prince de Condé [3], et représenté ensuite à Fontainebleau, devant le roi, le 21 novembre 1777 [4]. A Chantilly, la pièce avait cinq actes : sous prétexte que « les plus courtes folies sont les meilleures », on la réduisit en quatre actes pour la cour [5]. Louis XVI, qui aimait tant les

[1] *Journal de Paris* du 9 mai 1778, n° 129. — La partition des *Trois âges* ne fut pas gravée.

[2] GRÉTRY, *Essais,* t. I, p. 294.

[3] *Mémoires secrets,* t. XI, pp. 144, 145.

[4] *Journal des théâtres,* n° 27, décembre 1777, p. 36.

[5] *Courrier de l'Europe,* 25 novembre 1777.

farces italiennes, se montra fort satisfait de la bizarre élucubration de Laujon, et déclara que jamais opéra ne l'avait autant diverti [1]. Paris, connaissant ce jugement — qui avait naturellement entraîné un grand succès à la cour, — se montrait fort désireux de connaître le nouvel ouvrage; Grétry ne se souciait guère de le laisser représenter à la Comédie-Italienne [2]. Il y parut cependant le 23 février 1778, et le public, tout au rebours du roi, le trouva très ennuyeux; la première représentation, à laquelle assista la reine, ne fut point suivie de beaucoup d'autres; *Matroco*, joué six ou sept fois avant la clôture de Pâques, ne fut pas repris à la réouverture [3]. Grétry, mécontent de sa partition, la brûla, et nous ne pouvons plus nous faire une idée de *Matroco* que par le livret de Laujon et par les jugements des contemporains.

« L'auteur de ce drame burlesque n'a eu d'autre but que » celui de travestir les héros et les héroïnes des poèmes et des » romans de chevalerie.

» Dans les tableaux variés que présentent les ouvrages de ce » genre il a choisi les incidents qui prêtent le plus à la plai» santerie, pour la faire ressortir de la pompe même du spec» tacle. Les cérémonies et sacrifices magiques, les métamor» phoses, les désenchantements, les délivrances de chevaliers, » leurs combats avec les géants et les nains, les attaques et » brisements de tours sont les principaux objets que l'on a » réunis dans un même sujet, pour les présenter sous le » masque de la Parodie... L'on jugera sans peine que l'on » s'est occupé de donner un spectacle de plaisanteries et non » pas d'intérêt. Aussi a-t-on affecté dans cette folie dramatique » de mêler aux différents morceaux de musique les refrains

[1] *Mémoires secrets*, t. XI, pp. 144, 145. — Dans les registres de dépenses de la cour, au moment du voyage à Fontainebleau, on trouve une gratification de 1,000 livres « au sieur Grétry, auteur de *Matroco* », et une indemnité de 575 livres 5 sous pour ses déboursés. (Archives nationales, O[1]2938.)

[2] *Mémoires secrets*, loc. cit. — Grétry, *Essais*, t. I, p. 294.

[3] *Journal de Paris*, 1778, aux programmes des spectacles.

» d'airs et de vaudevilles qui leur servent de contrastes et » souvent même de parodies [1]. »

C'est ainsi que Laujon s'exprime dans l'avertissement de son livret, et pendant toute la durée de la pièce il oblige le compositeur à mélanger d'une manière grotesque des airs populaires avec des thèmes nouveaux, faisant ainsi de la partition entière une succession de rébus et de charades.

« Les musiciens, dit Grétry, sentirent combien de difficultés » j'avais eu à vaincre pour former un ensemble de ces anciens » airs et d'une musique nouvelle; mais qu'espérer de cette » manière de composer en logogriphes? Les airs connus de » nos vaudevilles sont presque tous triviaux, et il aurait fallu » faire un rapprochement tel qu'ils ne fissent qu'un seul corps » avec des airs noblement exagérés [2]. »

On doit pourtant regretter que le maître ait détruit sa partition; il eût été très curieux de voir comment il s'était acquitté de la singulière mission que lui avait confiée le poète; et d'ailleurs, il y avait dans la musique de *Matroco* quelques morceaux entièrement nouveaux que les contemporains vantèrent : « Il y a dans la musique, dit Grimm, des choses charmantes, » entre autres un duo sur la Gazette, très neuf et très original; » mais ce sont des beautés perdues, et l'on a regret du temps » que M. Grétry a daigné employer pour un ouvrage aussi peu » digne de son talent [3] ».

Grétry ne tarda pas à prendre avec un nouveau poète sa revanche de l'échec que Laujon lui avait fait éprouver. Un jour, Suard était venu lui présenter un jeune Anglais nommé Hales, dont l'esprit vif et tout français semblait tout à fait approprié au genre de l'opéra-comique; il avait écrit deux livrets, *Midas* et *l'Amant jaloux*, et venait les offrir au célèbre musicien. Ces pièces spirituelles et d'un tour nouveau séduisirent Grétry,

[1] *Œuvres choisies de P. Laujon*, t. III, pp. 1 à 77, *Matroco;* extrait de l'avertissement, p. 3. Paris, Collin et Patris, 1811.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 292, 293.

[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc , t. XII, p. 86.

qui les accepta. Hales maniait la prose française aussi bien, et mieux peut-être, que beaucoup d'auteurs parisiens, mais il s'avouait incapable de rimer une ariette; il fallut donc appeler à son aide d'autres écrivains; le soin de versifier les scènes chantées fut confié à Anseaume pour la pièce de *Midas*, et à Levasseur, simple amateur, ancien capitaine de dragons, pour *l'Amant jaloux* [1].

Lorsque Grétry eut composé la musique de la première de ces comédies, il l'offrit aux acteurs du Théâtre-Italien et aux gentilshommes de la chambre, chargés du service des spectacles de la cour; *Midas* fut refusé par les uns et les autres; la nationalité du poète était un motif de défiance, et ceux mêmes à qui l'on montrait sa pièce ne pouvaient croire qu'un Anglais écrivît si correctement en notre langue.

Grétry fréquentait, avec d'autres artistes, le salon de Mme de Montesson; on sait que cette femme distinguée, peintre de fleurs, auteur, poète, actrice charmante, musicienne agréable, avait épousé secrètement, en 1773, du consentement du roi, le duc d'Orléans. Ses salons du Palais-Royal étaient le rendez-vous d'une société brillante, attirée par le charme de la marquise et par l'affabilité du duc. Grétry ayant parlé un soir de son opéra de *Midas*, que refusaient les comédiens, le duc exprima le désir de l'entendre; on fit en sa présence une lecture du poème, et dans les premiers mois de 1778 il fut représenté avec la musique de Grétry sur le théâtre de Mme de Montesson, qui se chargea elle-même du rôle de Chloé. On avait invité à cette soirée les comédiens italiens; ils semblèrent conserver d'abord toutes leurs préventions, mais cependant ne tardèrent pas beaucoup à mettre à l'étude le nouvel opéra-comique.

Il fut répété sous le titre des *Oreilles de Midas* [2], et représenté sous celui du *Jugement de Midas*, le 27 juin 1778; quelques jours après, le 3 juillet, les acteurs se transportèrent

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 298 et suiv.
[2] *Journal de Paris*, 8 juin 1778.

à Versailles pour l'exécuter devant le roi et la reine. Les critiques qui s'élevèrent à la cour à propos de cet ouvrage donnèrent lieu à un quatrain de Voltaire, que Mme Denis, la nièce du poète, remit au compositeur :

La cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles [1].

A Paris, le succès avait été très vif, et Grétry, chaleureusement demandé à la fin du spectacle, avait dû paraître et saluer ; l'auteur des paroles, appelé en même temps, s'esquiva, et Narbonne, un des acteurs, vint apprendre au public son nom étranger [2] : il s'écrivait Hales, se prononçait Hèle ; en le répétant, on en fit d'Hèle, d'Hel, Dhell ; l'orthographe en est on ne peut plus variable dans les recueils du temps.

Le sujet du *Jugement de Midas* était tiré d'une pièce anglaise ; il mettait en scène d'une manière comique et presque bouffonne Apollon, Pan et Marsias, se disputant le prix du chant devant le tribunal de Midas, que d'Hèle transforme en bailli de village. Grétry, s'emparant de cette donnée, plaça dans sa partition une satire piquante de l'ancien style musical français, et

[1] Il existe trois versions de ce quatrain; celle-ci est donnée par Grétry dans ses *Essais;* c'est, croyons-nous, la seule exacte. La deuxième a été publiée par M Vander Straeten dans sa brochure sur *Voltaire musicien :*

La cour a sifflé tes talents,
Paris applaudit tes merveilles.
Grétry, etc.

La troisième est citée par M. A. Houssaye, dans sa *Galerie du XVIIIe siècle,* t. IV :

Nos seigneurs ont sifflé tes chants
Dont Paris a dit des merveilles.
Grétry, etc.

M. Houssaye écrit que *le Jugement de Midas* « fut sifflé par les grands seigneurs sur le théâtre de Mme de Montesson » (ouvrage cité, t. IV, p. 373). C'est une erreur : l'opéra ne fut sifflé ni au Palais-Royal, ni à la cour.

[2] *Journal de Paris* du 28 juin 1778, n° 179.

en caractérisant chaque rôle d'une manière distincte, il fit de Pan la personnification complète du vieux et vulgaire vaudeville, et de Marsias la caricature spirituelle du chant classique de grand-opéra ; il n'était pas fâché de se moquer un peu de cette manière affectée et surannée dont ses airs de *Céphale et Procris* avaient eu à souffrir.

Le public français n'était plus assez attaché à ces antiques traditions pour se formaliser d'une si vive moquerie, et il applaudit franchement les épigrammes du musicien qui, du reste, avait répandu d'autres agréments dans les rôles d'Apollon, de Palémon et des deux jeunes filles. La pièce et la musique furent accueillies avec une égale bienveillance et, quelques jours après la première représentation, les heureux auteurs reçurent cette pièce de vers :

Honneur aux deux auteurs charmants
Qui, par une heureuse harmonie,
Ont uni leurs rares talents
Et font triompher le génie
Du mauvais goût de l'ancien temps.
De l'excellent comique, d'Hèle,
Tu viens nous montrer le tableau,
Malgré l'arrêt et le faux zèle
De plus d'un lourd Midas nouveau
Qui se proposait pour modèle.
Et toi, Grétry, des passions
Interprète et chantre fidèle,
Que tu sais bien saisir les tons
De cette langue universelle,
Dont tu charmes les nations
Attentives à tous les sons
Qu'enfante ta lyre immortelle [1] !

La presse se fit l'écho de l'opinion publique; le lendemain de la première représentation, le *Journal de Paris* disait : « Cette pièce est d'une gaieté charmante; elle a eu le plus » grand succès. Les paroles sont pleines de saillies, de finesse

[1] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, t. II, pp. 123, 124.

» et de traits d'esprit. Le dialogue en est vif et naturel. On croi-
» rait difficilement que c'est un étranger qui en est l'auteur.

» La musique est remplie d'agréments et d'ingénieuses épi-
» grammes; elle porte l'empreinte du génie de l'auteur qui
» embellit encore les productions sur lesquelles il travaille.
» On a surtout applaudi le rôle de Marsyas, qui est tout en
» chant français et dans lequel M. Grétry s'est beaucoup égayé
» aux dépens de cet ancien genre [1]. »

Quelques jours après, la même feuille ajoutait : « Quels
» éloges ne doit-on pas à la musique! Le style en est piquant
» et varié; c'est une mélodie enchanteresse : chaque caractère
» est peint des couleurs qui lui sont propres [2]. » On trouve de semblables louanges dans toutes les publications contemporaines.

Quoique les allusions et les épigrammes des rôles de Pan et de Marsyas aient fait du *Jugement de Midas* un ouvrage d'*actualité*, le temps ne lui a pas fait perdre tout son piquant; pour le public actuel, encore peu instruit, l'opéra serait énigmatique; mais le musicien familiarisé avec les procédés des écoles disparues apprécie toute la saveur de cette amusante plaisanterie. D'ailleurs, en dehors des morceaux où sont ridiculisés les défauts de la vieille école française, il y a dans cette partition des fragments du meilleur comique, et dès le commencement du premier acte, on doit citer le duo d'Apollon et de Palémon : « D'abord, je donne de bons gages », dans lequel une déclamation pleine de finesse souligne avec esprit le plaisant de la scène.

Grétry nous apprend dans l'un de ses écrits qu'il avait une prédilection toute particulière pour le livret du *Jugement de Midas* et qu'il « l'aimait au-dessus de tous les poèmes dont il avait fait la musique [3] ». On s'aperçoit de cette préférence par le soin que le musicien a mis à caractériser différemment tous

[1] *Journal de Paris* du 28 juin 1778, n° 179.
[2] *Idem* du 3 juillet, n° 184.
[3] GRÉTRY, *De la vérité*, t. III, p. 122.

les personnages. Cependant on doit reconnaître que, dans cet opéra, l'élément comique est plus heureusement disposé que la partie purement lyrique; Apollon qui, dans la pensée des auteurs, doit faire ressortir la supériorité de la musique italienne sur la musique française, du chant large sur les méthodes conventionnelles, Apollon chante plusieurs morceaux évidemment au-dessous de ce qu'on pouvait attendre de Grétry. L'artiste lui-même s'en rendait compte et s'en est expliqué dans ses Mémoires :

« L'abbé Arnaud disait aux peintres : « Ne peignez pas le » soleil ». Je voudrais dire à mon tour aux musiciens : « Ne » faites pas chanter Apollon ni Orphée ». Les auditeurs sont » trop prévenus en faveur de ces illustres personnages de la » Fable. Les prodiges que décrivent les poètes sont un écueil » infaillible pour celui qui croira exécuter en chant ce que » leur imagination brillante a décrit. Il est en effet bien plus » aisé de raconter des miracles que de les mettre en action...

» Lorsque j'entendis, à la première répétition, l'air d'Apollon : « Doux charme de la vie, divine mélodie », je ne pus » m'empêcher de dire que cet air me paraissait triste et insuffisant pour le Dieu de l'harmonie, et je me confirmai de plus » en plus dans cette opinion. A la seconde répétition, d'Hèle » avait ajouté quelques mots à la prose qui précède cet air et » faisait dire à Apollon : « Je suis d'une lassitude et d'une » tristesse ! » — Fort bien, d'Hèle, lui dis-je, je vous remercie. » L'auteur des paroles, sentant que je n'avais pu atteindre à » la sublimité d'Apollon, s'efforçait, en homme d'esprit, de » le rabaisser jusqu'à moi [1]. »

L'ouverture du *Jugement de Midas* est un des plus curieux fragments de musique instrumentale qui soient sortis de la plume de Grétry; c'est un morceau de scène dans le genre pittoresque et dont le poète avait fourni le programme au compositeur :

« Le théâtre représente une plaine terminée par des mon-

[1] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 302, 303.

» tagnes. L'ouverture, qui ne commence que quand la toile » se lève, imite le *bruit* silencieux qui annonce l'aurore; » insensiblement elle prend le caractère de l'orage. On voit les » éclairs, on entend le tonnerre, qui va toujours en augmen- » tant. Enfin, la foudre tombe avec le plus grand fracas, » et Apollon est précipité du ciel. Dans le même instant, un » pâtre qu'on aperçoit à peine dans le lointain se sauve tout » effrayé et laisse tomber son manteau ; l'ouverture reprend » peu à peu son premier caractère, en marquant davantage le » lever du soleil; Apollon sort des broussailles, où il avait été » précipité [1]. »

Apollon, comme on le voit, tombait de l'olympe sur la terre; ce fut l'occasion d'un jeu de mots qui circula dans le public : « Votre pièce, disait-on aux auteurs, tombe des nues, » il faut bien qu'elle y retourne [2] ».

La satisfaction que dut faire éprouver à Grétry le succès du *Jugement de Midàs* fut troublée par une perte d'argent à laquelle il ne resta pas insensible ; une sœur du musicien avait épousé Lacombe, homme de lettres, éditeur et l'un des rédacteurs du *Mercure* ; depuis quelque temps Lacombe s'était lancé dans des opérations financières hasardeuses. Il vint un jour avec sa femme supplier Grétry de lui prêter une somme qui devait, disait-il, rétablir ses affaires et sauver son honneur; l'artiste lui confia 30,000 livres qui furent englouties dans la faillite; les deux beaux-frères se brouillèrent, et Grétry ne recouvra jamais la somme que Lacombe, revenu à une situation meilleure, se dispensa de lui rendre [3].

[1] Partition d'orchestre du *Jugement de Midas*, p. 1.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, p. 119.

[3] L.-V. Flamand-Grétry, *Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien-Montmorency*, précédé des Mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry, etc., in-8°, t I, pp. 78, 79. Paris, Arthus-Bertrand, 1826.

III.

La deuxième comédie due à la collaboration de d'Hèle et Grétry fut représentée à la cour, à Versailles, le 20 novembre 1778, sous le titre de : *Les fausses apparences ou l'Amant jaloux;* un mois après, le 23 décembre, la pièce était jouée et applaudie au Théâtre-Italien, avec cette distribution :

Alonzo	CLAIRVAL.
Lopez	NAINVILLE.
Florival	JULIEN.
Léonore	Mme TRIAL.
Isabelle	Mme BILLIONI.
Jacinthe	Mme DUGAZON.

« Nous ne connaissons point de pièce à ce théâtre d'un » aussi bon comique et dont l'intrigue soit plus heureusement » nouée, dit le *Journal de Paris;* la musique est de M. Grétry; » le chant, les accompagnements, tout en est agréable; il y a » un trio dans le premier acte qu'on peut mettre à côté de tout » ce que cet artiste célèbre a fait de mieux [1]. »

La deuxième représentation fut retardée par une indisposition de Mme Dugazon, qui dut céder son rôle de Jacinthe à Mme Billioni, laquelle fut remplacée par Mme Colombe dans celui d'Isabelle. *L'amant jaloux* reparut avec ces changements d'interprétation le 9 janvier 1779.

« La suspension d'une pièce, dit encore le *Journal de Paris,* » quel qu'en soit le motif, nuit d'ordinaire à son succès; mais » l'impression qu'avait faite cette comédie était si marquée, » que l'attente de plusieurs semaines n'a pu ralentir l'empres» sement du public.... Du reste la cour et la ville sont parfai» tement d'accord sur le mérite de cette pièce, où le poète et

[1] *Journal de Paris* du 26 décembre 1778, n° 360.

» le musicien semblent se disputer avec un égal succès, à qui » plaira davantage. Lundi 19 du courant (janvier 1779) elle » doit être jouée à la cour pour la troisième fois [1]. »

L'idée première de cette comédie n'appartenait point à d'Hèle; selon Grimm, il en avait pris le sujet dans une ancienne pièce anglaise, *the Wonder*, le Miracle, ou la femme qui garde un secret [2]; selon La Harpe, il l'avait emprunté à la comédie française de Lagrange *les Contretemps*, depuis longtemps disparue de la scène [3]. Mais il avait tiré de ces emprunts un parti si heureux qu'il s'était en quelque sorte substitué aux auteurs primitifs, et cela sans les faire regretter.

Dans *l'Amant jaloux*, d'Hèle offrait à Grétry une pièce d'un genre tout nouveau pour le théâtre lyrique, plus fortement intriguée qu'aucune de celles du répertoire, et remplie des effets comiques les plus favorables à la musique. L'union des deux arts est si étroite dans cet ouvrage qu'il est presque impossible de les séparer et d'apprécier l'un sans l'autre; la pièce perd beaucoup de son mérite quand on la lit sans la musique; et la musique de Grétry est tellement scénique, si bien adaptée aux paroles et aux situations, qu'on ne peut en jouir complétement si l'on essaye de la détacher de son cadre, si l'on veut la lire ou l'exécuter par fragments. *L'Amant jaloux* est bien un des opéras de Grétry les plus dignes d'être étudiés, et nous sommes tenté de nous associer à La Harpe pour placer cet ouvrage au premier rang de ceux que produisit au XVIII[e] siècle l'école française d'opéra-comique :

[1] *Journal de Paris* du 11 janvier 1779, n° 11 Voici, d'après les programmes des spectacles du même journal, quelques notes sur les représentations d'ouvrages de Grétry à la cour dans les trois premiers mois de 1779; la Comédie-Italienne se transportait environ une fois par semaine à Versailles pour y jouer l'opéra. Elle y représenta, le 19 janvier, *l'Amant jaloux;* le 21, *la Fausse magie;* le 29, *le Jugement de Midas;* le 5 février, *le Tableau parlant;* le 12, *le Huron;* le 5 mars, *l'Amant jaloux* pour la quatrième fois; le 19 mars, *l'Amant jaloux* pour la cinquième fois.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc, t. XII, p. 198.

[3] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIV, p. 278.

« S'il fallait, dit le célèbre critique, donner le prix à l'en-
» semble le plus parfait et le plus étonnant conçu entre l'au-
» teur et le compositeur, et le plus longtemps soutenu avec
» autant de variété que de justesse, je me rangerais à l'avis de
» ceux qui ont assigné cette palme à *l'Amant jaloux*. Je préfère
» assurément le talent de Favart à celui de d'Hèle, et celui-ci,
» comme écrivain, le cède à son devancier; mais Favart n'a
» point eu un Grétry, et grâces à tout l'esprit que ce grand
» artiste a réuni à celui de d'Hèle, *l'Amant jaloux* me paraît
» jusqu'ici le chef-d'œuvre de l'opéra-comique [1]. »

Les amateurs modernes ne connaissent plus guère qu'un morceau de ce bel ouvrage, la sérénade que Florival chante dans la coulisse, au deuxième acte, avec accompagnement de deux violons, deux mandolines et une basse, placés comme lui derrière la scène; ce délicat motif forme un épisode du duo d'Alonzo et Léonore. Bien d'autres passages seraient encore applaudis par le public actuel s'il les voyait au théâtre : le finale du premier acte, le duo de Florival et Lopez : « La gloire » a tant d'attraits », la scène III du troisième acte : « Seigneur, » sans être trop indiscret », ont des qualités scéniques d'esprit, de verve et de naturel que le temps n'a pu altérer. Cette musique charmante et spirituelle a eu l'honneur d'être admirée, étudiée et même imitée par les plus illustres maîtres, et par le plus grand de tous, Mozart : l'auteur de *la Flûte enchantée*, non content d'avoir entendu à Paris, en 1778, plusieurs opéras de Grétry, voulut les lire et les étudier; un jour, un de ses amis le trouva entouré des partitions de l'auteur de *Silvain*. M. V. Wilder, en comparant le finale des *Nozze di Figaro* : « Esci omai » garzon mal nato », avec celui de *l'Amant jaloux* : « Plus » d'égards, plus de prudence », a trouvé des ressemblances si frappantes de plan et même de mélodie, qu'il a été « presque » tenté de reprocher un emprunt au plus opulent et au plus » prodigue des maîtres [2] ».

[1] La Harpe, *Cours de littérature*, t. XIV, pp. 286, 287.
[2] V. Wilder, *Mozart, l'homme et l'artiste*, in-8°, p 117. Paris, Heugel, 1880.

Toute l'admiration que nous professons pour Grétry ne nous le fera point placer à côté de Mozart ; Grétry n'a point écrit un *Don Juan ;* mais c'est un honneur pour lui d'avoir été étudié d'aussi près par l'auteur de cet immortel chef-d'œuvre, et s'il peut dire avec Alfred de Musset :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre,

il peut être fier aussi d'avoir vu de grands maîtres tremper leurs lèvres dans ce verre et s'inspirer de ses ouvrages.

CHAPITRE HUITIÈME.

Les Événements imprévus. — Aucassin et Nicolette. — Andromaque. — Colinette à la cour. — L'Embarras des richesses. — Second voyage à Liège.

I.

La collaboration si heureuse de d'Hèle avec Grétry ne fut pas de longue durée, et *les Événements imprévus,* comédie en trois actes, représentée à la cour, à Versailles, le 11 novembre 1779, et à Paris, au Théâtre-Italien, le 13 du même mois, fut le dernier ouvrage qu'ils composèrent ensemble. Usé par une vie désordonnée, d'Hèle mourut jeune, au mois de décembre 1780. « J'ai » dû regretter plus que personne, dit Grétry, un talent aussi » précieux. Si la mort n'eût enlevé, à la fleur de l'âge, un des » hommes de ce monde qui avait le plus de justesse dans les » idées et qui éclaircissait le mieux celles des autres, plusieurs » ouvrages, sans doute, auraient suivi de près ceux que j'ai » cités [1]. »

[1] Grétry, *Essais,* t. I, p. 326.

La pièce des *Événements imprévus*, tirée d'un ancien canevas italien, *di peggio in peggio* [1], offrait à Grétry le même genre d'intrigue que celle de *l'Amant jaloux*, et lui donnait l'occasion de composer encore quelques-uns de ces morceaux scéniques à plusieurs personnages, qu'il s'entendait si bien à faire. Le finale du premier acte : « Il faut parler », la scène VI du second acte : « Ah ! d'une amante abandonnée », la scène X : « Approchons-nous tout doucement », sont des pages excellentes de musique vraiment théâtrale, dans lesquelles le chant et l'orchestre commentent et font ressortir de la manière la plus spirituelle les situations opposées où se trouvent les acteurs ; dans un autre genre, l'ariette : « Ah ! dans le siècle où nous sommes », et le duo de Lisette avec René : « J'aime Philinthe tendrement », sont également dignes d'éloges.

Cependant l'opéra, lors de sa première représentation, n'était pas absolument conforme à la partition d'après laquelle nous le jugeons aujourd'hui, et qui ne fut publiée qu'en février 1781 [2], après la reprise des *Événements imprévus*. Quoique l'ouvrage eût obtenu lors de sa première apparition les suffrages du public, ses auteurs l'avaient retiré pour lui faire subir des changements assez considérables ; la reprise eut lieu à la Comédie-Italienne, le 12 octobre 1780, et le *Journal de Paris*, en approuvant les modifications apportées par d'Hèle dans la pièce, nous apprend que Grétry avait introduit dans sa partition cinq morceaux nouveaux : « Chacun d'eux, ajoute le » rédacteur, donne à la pièce un charme de plus [3] ».

Au moment de la première représentation, les auteurs avaient reçu ces vers signés de trois initiales, J. A. L. :

Lorsque d'Hèle et Grétry, par un accord si beau,
Raniment la gaieté de l'aimable Thalie
Et, dans leur chef-d'œuvre nouveau,
Font briller à la fois goût, esprit, art, génie,

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, pp. 341, 342.
[2] *Journal de Paris*, février 1781, aux annonces.
[3] *Idem* du 13 octobre 1780, n° 287. Voyez aussi l'*Almanach musical* pour 1781, pp. 135, 136.

Leurs succès bien certains, leurs talents bien connus
Ne sont pas, même pour l'Envie,
Des *Événements imprévus* [1].

Grétry dédia sa nouvelle partition à Son Altesse Royale Monseigneur le comte d'Artois, frère du roi :

« Monseigneur, le désir que j'avais depuis longtemps de » mettre sous vos auspices un ouvrage qui eut le bonheur de » vous plaire, me rend plus flatteur encore le succès que le » public a bien voulu accorder à ce dernier fruit de mes » veilles.

» Heureux que Votre Altesse Royale permette qu'il devienne » le gage de la reconnaissance et du profond respect avec » lesquels je suis, de Votre Altesse Royale, Monseigneur, le » très humble et très obéissant serviteur, GRÉTRY. »

Au moment où mourut d'Hèle, il était chargé de composer avec Grétry un opéra pour le petit théâtre de Trianon, où la reine Marie-Antoinette jouait depuis quelques mois la comédie et l'opéra-comique, avec le comte d'Artois, le duc et la duchesse de Guiche, la duchesse de Polignac, le comte de Guiche, le comte de Vaudreuil, le comte d'Adhémar, etc. [2]. Les nobles amateurs avaient d'abord choisi des pièces du répertoire des théâtres de Paris, et dans l'automne de 1780, ils avaient représenté, en fait d'opéras, *Rose et Colas*, de Monsigny, *le Devin du village*, de J.-J. Rousseau, et *les Trois Fermiers* de Dezède ; mais ils avaient bientôt senti le désavantage de jouer des rôles écrits pour de véritables artistes, et c'est alors que d'Hèle et Grétry reçurent la commande d'un ouvrage spécialement destiné aux spectacles de Trianon, et proportionné aux voix et aux talents des princes et des grands seigneurs qui devaient l'interpréter.

« D'Hèle, nous dit Grétry, se traîna chez moi quelques

[1] *Journal de Paris* du 14 novembre 1779, n° 318.

[2] D'ARNETH ET GEFFROY, *Marie-Antoinette*, t. III, pp. 478 et suiv. Lettre de Mercy à Marie-Thérèse du 14 octobre 1780.

» jours avant sa mort; j'étais au lit à cause de mon crache-
» ment de sang; il me consola et me dit qu'il se sentait mieux
» de jour en jour, qu'il ne tarderait pas à écrire la pièce desti-
» née pour Trianon, qu'il était pressé de la finir parce qu'il
» voulait aller à Venise. D'Hèle n'écrivait rien qu'il n'eût dans
» sa tête l'ensemble de son ouvrage. J'avais remarqué à ses
» pièces précédentes que lorsqu'il me disait : « J'ai fini », il
» ne lui restait aucun doute sur les situations, ni sur la
» manière de les amener. Je puis donc être sûr que l'ouvrage
» que je regrette était absolument terminé; et, comme disait
» le grand Racine, il ne fallait plus que l'écrire. « Quel est le
» genre de votre pièce, lui dis-je? — C'est un sujet portugais et
» en quatre actes, me dit-il, vous serez content. » Cependant
» il expira peu de jours après... [1]. »

En même temps que Grétry composait avec d'Hèle *les Événements imprévus*, il écrivait avec Sedaine quatre actes intitulés *Aucassin et Nicolette, ou les Mœurs antiques*; la première représentation de cet opéra fut donnée à Versailles le 30 décembre 1779, quelques semaines après *les Événements*, et les deux ouvrages se suivirent également à une très petite distance sur le théâtre de la Comédie-Italienne; *Aucassin* fut joué à Paris le lundi 3 janvier 1780, et le lendemain le *Journal de Paris* publia cette courte note :

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 332. On voit que Grétry lui-même était malade à cette époque; le *Mercure de France* du 20 janvier 1781, p. 146, contient un « impromptu sur la nouvelle de la maladie de M. Grétry », par Reynier:

Arrivé près des sombres bords,
Déjà Grétry touchait à la barque fatale,
Quand soudain la troupe infernale
Accourt au bruit de ses accords.
Mais Caron s'écria dans sa fureur brutale :
« Que viens-tu faire chez les morts?
» Rival d'Orphée, il devrait te suffire
» De soumettre la terre à tes enchantements.
» Retire-toi. S'ils écoutaient ta lyre,
» Ces malheureux oublieraient leurs tourments. »

(Par M. Reynier de la Société d'émulation de Liège.)

« Le jugement du public sur la première représentation » d'*Aucassin et Nicolette* nous ayant paru équivoque, il nous » siérait mal de prononcer définitivement sur cet ouvrage. » D'ailleurs la réputation dont jouissent les auteurs leur est » acquise par des titres si multipliés qu'elle doit nous en » imposer dans cette circonstance [1]. »

C'était poliment constater la chute du nouvel ouvrage; la deuxième représentation fut donnée le 5 janvier; la troisième, retardée selon l'affiche « par l'indisposition d'un acteur », eut lieu le 15; la quatrième, reculée sous le même prétexte jusqu'au 27, fut la dernière.

Sedaine avait pris le sujet de sa pièce dans un roman d'aventures du XIII[e] siècle, *Aucassin et Nicolette,* dont le manuscrit unique, conservé à la Bibliothèque nationale, est écrit alternativement en prose et en vers. En 1756, Lacurne de S[te]-Palaye avait traduit et publié ce roman en français moderne, sous le titre des *Amours du bon vieux temps,* et Sedaine s'était guidé sur sa traduction [2]. Grétry, connaissant l'origine du livret qui lui était proposé, s'était attaché à donner à sa partition un coloris ancien, par l'emploi de tournures de chant empruntées au vieil opéra français ou à la musique d'église : « L'ou» verture d'*Aucassin,* nous dit-il, doit reculer d'un siècle ses » auditeurs [3] ». Nous reviendrons dans un autre chapitre sur les recherches de couleur locale que l'on rencontre dans plusieurs ouvrages de Grétry; en 1780, elles ne furent point comprises, et le maître nous apprend que les spectateurs de Versailles rirent aux éclats dans les endroits où le poète et le musicien avaient cru les faire pleurer; à Paris, le public ne rit point, mais s'ennuya, et trouva l'ouvrage froid et triste [4].

Deux ans après cet échec, *Aucassin* reparut à la Comédie-

[1] *Journal de Paris* du 4 janvier 1780, n° 4.

[2] Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures,* t. I, pp. 164, 165. Paris, Hachette, 1876.

[3] Grétry, *Essais,* t. I, p. 336.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XII, pp. 364, 365.— *Mémoires secrets,* t. XV, p. 10.

» à-dire des morceaux d'expression et l'entente des effets du » théâtre... Grétry, qui a vu que le bruit réussissait à Gluck, » a voulu en faire encore davantage ; en conséquence il a ima- » giné de mettre sur le théâtre un chœur presque continuel[1]. »

Ce qui contribuait beaucoup à l'indignation de ce parti, c'est que le poème d'*Andromaque*, calqué sur la tragédie de Racine, n'avait point été arrangé par Marmontel, le fournisseur habituel de Piccinni, le réparateur attitré des opéras de Quinault; un provincial, un Lyonnais, nommé Pitra, s'était chargé de cette adaptation. Son livret fut vivement critiqué par les spectateurs de la première représentation, et l'effet général du poème et de la musique fut complétement défavorable ; on lit dans les *Mémoires secrets* : « Il faudrait une véritable conver- » sion du public pour que cet opéra reprît faveur dans la » suite [2] ». Le lendemain, il fallut que les auteurs se remissent à l'ouvrage, et dès la seconde représentation, Pitra introduisit plusieurs changements dans les paroles [3]. Leur travail ne fut pas inutile, et malgré les clameurs des Piccinnistes, malgré les critiques adressées au poète par les gens de tous les partis, malgré les protestations des admirateurs de Racine [4] qui s'indignaient de voir mutiler, « déraciner », disait-on [5], un de ses chefs-d'œuvre, le succès de l'opéra d'*Andromaque* sembla s'affermir. On rendit justice aux efforts qu'avait faits Grétry pour modifier son style et l'approprier à un genre nouveau pour lui, et les morceaux les plus applaudis en 1780 sont précisément ceux qu'on distingue aujourd'hui à la lecture : « Le » rôle d'Andromaque, disait le *Journal de Paris*, est celui » qui paraît réunir le plus de suffrages. Le musicien lui a » donné et lui laisse jusqu'à la fin le style qui convient au

[1] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. III, pp. 107, 108.

[2] *Mémoires secrets*, t. XV, p. 200.

[3] *Journal de Paris* du 10 juin 1780, n° 162. — La reine, la comtesse d'Artois et Mme Élisabeth assistèrent à la sixième représentation, le 20 juin.

[4] Le *Mercure de France*, juin 1780, pp. 182 et suiv., critique la confusion des genres et l'introduction de la tragédie française à l'Opéra.

[5] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, p. 402.

» caractère sous lequel Racine nous a représenté cette femme » intéressante [1]. » En comparant ce jugement avec la partition, on l'approuve; dans la scène V du premier acte, cette phrase touchante de la veuve d'Hector : « Laissez une tremblante mère », dans son duo avec Pyrrhus, dans la mélodie qu'elle chante au deuxième acte : « Je te laisse ce gage de mon amour et de ma foi », dans la scène I du troisième acte, auprès du tombeau d'Hector, le compositeur semble s'être imprégné de la poésie de Racine. De tous les personnages de l'opéra, Andromaque est celui qui se rapprochait le plus du tempérament de Grétry, et c'est aussi celui qu'il avait étudié avec le plus de soin; pour le mieux caractériser, il lui avait en quelque sorte consacré certains instruments de l'orchestre, les flûtes, dont le timbre doux accompagnait harmonieusement presque toutes ses phrases. On applaudissait dans les autres rôles quelques belles pages : le caractère d'Oreste était difficile à présenter au public de l'Opéra, encore sous l'impression des beautés tragiques que Gluck avait répandues sur le même personnage; les chœurs, très nombreux dans cet opéra, où ils remplacent les confidents de la tragédie, sont traités avec un grand souci de l'expression dramatique. Dauberval, qui avait réglé les ballets, imagina de faire exécuter au deuxième acte une danse pyrrhique, dont la couleur antique devait singulièrement contraster avec la gavotte et la gigue qui la suivent. Chantée par Mlle Levasseur (Andromaque), Mlle Duplant (Hermione), Legros (Pyrrhus) et Larrivée (Oreste), dansée par Gardel, Dauberval, Vestris, père et fils, les demoiselles Heinel, Peslin et Théodore, la tragédie lyrique de Pitra et Grétry obtint quinze représentations du 6 juin au 6 août [2]. A cette époque, et sur la demande du compositeur [3], *Andromaque* fut retirée; on la

[1] *Journal de Paris* du 8 juin 1780, n° 160.

[2] *Journal de Paris*, aux programmes des spectacles; Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, p. 317.

[3] Archives nationales, O¹632. Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé dans son assemblée du mercredi 2 août 1780. « M. Grétry ayant demandé par une lettre écrite au comité qu'*Andromaque*

reprit le 13 octobre, et jusqu'au 21 novembre elle fut donnée six fois [1], puis les auteurs la retirèrent de nouveau pour y faire des changements considérables dont nous parlerons un peu plus loin [2].

Publiée en février 1781 [3], la partition d'*Andromaque* fut dédiée par Grétry à Mme la duchesse de Polignac, la favorite de la reine :

« Madame, c'est à la plus sensible des mères que je devais » présenter *Andromaque ;* puissent ses accents répondre à ceux » de votre cœur, et devenir par cet heureux accord le prix le » plus honorable de mon travail et de mes veilles.

» Je suis avec respect, Madame, votre très humble et très » obéissant serviteur, GRÉTRY. »

Cependant il est probable qu'à cette époque Grétry et Pitra s'étaient déjà remis au travail, et qu'ils préparaient leur ouvrage pour une reprise. Dans son premier projet de livret, Pitra avait changé le dénouement de la tragédie de Racine, et s'était efforcé de reporter l'intérêt sur Astyanax, pour donner plus de mouvement à l'opéra et surtout aux chœurs du troisième acte; mais par respect pour le chef-d'œuvre du grand poète français, le musicien et le librettiste avaient renoncé à

fût retirée, nous avons pensé que le ministre verrait avec plaisir que nous remissions *Roland.* »

1 *Journal de Paris;* TH. DE LAJARTE, *Catalogue,* t. I, p. 317.

2 Voici, pour les lecteurs curieux de connaître avec plus de détails les jugements portés sur *Andromaque* en 1780, l'indication de quelques sources à consulter : *Journal de Paris* du 8 juin, n° 160, article de quatre colonnes sur cet opéra; — *Mercure de France* du 24 juin 1780, pp. 182 à 190. — *Journal de Paris* du 18 juillet, n° 200, Lettre d'un vieil amateur de l'Opéra aux auteurs du journal, signée Silvanus; c'est une réponse au *Mercure;* — *Lettre à Madame d'A*** sur Andromaque,* dans les *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres,* t. I, pp. 275 à 280, publiées à Paris, 1808 et suiv. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., édit Tourneux, t. XII, pp. 402 à 405.

3 *Journal de Paris,* février 1781, aux annonces.

cette combinaison [1]; ils y revinrent d'un commun accord en 1781, et laissant les deux premiers actes à peu près tels qu'à l'origine, ils modifièrent totalement le troisième. L'ouvrage ainsi remanié fut donné à l'Académie royale de musique le mardi 15 mai 1781.

Les changements introduits par les auteurs furent hautement approuvés [2], et les éloges du public et des critiques semblaient présager un véritable succès lorsqu'un désastre inattendu vint ruiner les espérances des auteurs et du théâtre : le 8 juin 1781, après une représentation d'*Orphée*, de Gluck, et d'*Apollon et Coronis*, de Rey, le feu se déclara dans la salle de l'Opéra avec une violence extrême; les acteurs, encore dans leurs loges, parvinrent à se sauver; Mlle Guimard dut la vie au courage d'un machiniste et douze personnes périrent dans les flammes. Malgré de généreux efforts, on ne put arrêter les progrès de ce terrible incendie, et l'on dut se borner à préserver les bâtiments menacés du Palais-Royal [3]. *Andromaque* avait eu depuis le 15 mai quatre représentations [4]; les acteurs étaient les mêmes qu'à l'origine, sauf Mlle Laguerre, qui remplaçait Mlle Levasseur dans le rôle d'Andromaque [5].

[1] *Journal de Paris* du 15 mai 1781, n° 135

[2] *Mercure de France*, 26 mai 1781, pp. 184-188. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XII, p. 526. — *Journal de Paris* du 16 mai 1781, n° 136.

[3] Voyez les journaux du temps et l'ouvrage de M. Albert de Lasalle, *Les treize salles de l'Opéra*, in-18, pp. 126 et suiv. Paris, Sartorius, 1875.

[4] Les 15, 18, 22 et 25 mai. Voyez le *Journal de Paris*. La recette de ces quatre représentations fut de 9,530 livres. Archives nationales, O¹635.

[5] Les cartons de l'Opéra aux Archives nationales contiennent une foule de pièces relatives à l'incendie de ce théâtre; l'une d'elles nous donne d'assez curieux détails sur les costumes des acteurs d'*Andromaque :* c'est « l'état des » plumes et panaches que le sieur Donnebecq est obligé de fournir à l'Opéra, » avec celui de celles qui y ont été brûlées lors du dernier incendie ». On y voit que Lainez, dans le rôle de Pyrrhus, portait « un bouquet de quinze plumes » blanches et une aigrette noire », d'une valeur de 188 livres; Larrivée (Oreste) « un panache à la romaine de dix-sept plumes blanches avec une » aigrette noire », de 212 livres; Gardel, dansant dans le ballet, « un bouquet à » la grecque de dix-sept plumes blanches et une aigrette noire »; Mlle Duplant

Grétry ne renonça pas sans combat à l'espoir de voir reparaître sa partition sur le théâtre de l'Opéra, reconstruit rapidement à la porte Saint-Martin, et il avait trouvé un protecteur pour *Andromaque* dans la personne du ministre Amelot. Dès le 21 novembre 1781, un mois après l'inauguration de la nouvelle salle, le ministre écrit au comité de l'Opéra : « Mon » intention serait qu'on laissât, s'il est possible, reposer pour » cette année les ouvrages de M. Gluck, et qu'on tâchât de » donner *Andromaque* qui, d'après les changements qui ont » été faits, a eu et doit avoir encore beaucoup de succès et » produire de bonnes recettes [1] ». Cependant l'année 1781 s'achève, l'année 1782 se passe sans reprise de l'opéra de Grétry; le 5 juin 1783, Amelot revient à la charge et il écrit à La Ferté : « Je vous prie de donner des ordres pour que l'on » s'occupe dès samedi prochain de la remise d'*Andromaque*. » Mme St-Huberti, après quelques représentations de cet » ouvrage, prendra le congé que je lui ai promis de lui accor- » der [2] »... Le comité de l'Opéra se soumet, il proteste au ministre « qu'il n'a jamais eu l'intention de lui déplaire », et « qu'il sera toujours inviolablement soumis à ses ordres, en » conséquence desquels il a fait dès aujourd'hui la distribution » des rôles d'*Andromaque* », mais il fait des observations sur la dépense; il faudrait au moins pour 4,000 livres d'habits, sans compter d'autres frais, tandis que pour reprendre *Orphée* il ne faudrait qu'un habit et un tombeau ; le ministre écrit en marge : « Faire donner *Andromaque* et m'envoyer le devis exact » de ce que la reprise en coûtera [3] ». Le devis nous manque, et c'est dommage, car il fut cause évidemment de l'abandon d'*Andromaque*.

(Hermione) « un panache de six plumes blanches et une aigrette noire »; chacun des vingt-huit guerriers du chœur, un bouquet de 8 plumes rouges et blanches; chacun des vingt-huit choristes formant le peuple, un bouquet de trois plumes blanches et bleues, etc. Archives nationales, ancien régime, O[1]628.

[1] Archives nationales, O[1]632.

[2] *Ibidem*, O[1]629.

[3] *Ibidem*. O[1]632.

II.

L'incendie de la salle du Palais-Royal n'entre pour rien dans les causes de l'abandon d'*Émilie*, petit opéra dont Grétry ne parle point dans ses écrits, et qui fut représenté quelques mois avant la reprise d'*Andromaque* en 1781.

Depuis 1779, l'Académie de musique possédait à son répertoire le ballet de *Mirza*, dont le succès éclatant était une source abondante de grosses recettes ; le chorégraphe Maximilien Gardel y avait mis en action la guerre d'Amérique, et le public prenait grand plaisir à voir les troupes de Washington vaincre celles de l'Angleterre. Gardel pensa faire un coup de maître en donnant une suite à cet heureux ouvrage, et son idée fut adoptée avec empressement par le comité de l'Opéra et par le ministre [1] ; le jeudi 22 février 1781, on donna la première représentation de *la Fête de Mirza*, ballet-pantomime en quatre actes, dans lequel l'inventif chorégraphe avait introduit *Émilie ou la Belle Esclave*, comédie lyrique en un acte, paroles de Guillard, musique de Grétry.

Le résultat de cette tentative fut bien différent de celui qu'on attendait ; la première représentation s'acheva à grand'peine au milieu du tumulte ; il fallut renoncer à en donner une seconde.

La comédie lyrique de Grétry, mal placée dans le livret de Gardel, se jouait sur un petit théâtre élevé sur la scène, en présence d'une troupe de sauvages. Cette idée parut ridicule, et l'*Almanach musical* s'en moqua vivement : « *La fête de Mirza* » aurait été bien plus complète, si Gardel avait fait élever, » au-dessus de ce second théâtre, un troisième théâtre, qui » aurait pu être surmonté par d'autres théâtres, sur lesquels

[1] Archives nationales, O'632. Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé dans son assemblée du 2 décembre 1780 : « ... M. Gardel a présenté la suite de *Mirza*, ballet-pantomime. Le comité a » délibéré que l'on s'en occuperait le plus tôt possible ». En marge, le ministre écrit : « Je désire qu'on le prépare promptement ».

» on aurait représenté de petits spectacles qui auraient amusé » d'étage en étage tous les acteurs [1] ». Le *Journal de Paris* se dispensa même d'en rendre compte, sous prétexte que ce serait « un travail inutile » [2]. Pendant quelques jours, les affiches de l'Opéra portèrent ces mots : « En attendant *la Fête » de Mirza* avec des changements », mais on reconnut sans doute qu'il y avait trop à faire et que la pièce de Gardel voulait une transformation complète. Depuis les premiers jours de mars, il ne fut plus question ni du ballet, ni d'*Émilie*. Grétry n'avait pas encore subi de chute aussi violente ; il pouvait la rejeter avec raison sur Gardel, et même en partie sur Guillard ; mais la musique d'*Émilie* n'était pas de force à vaincre les obstacles que les librettistes avaient mis à son succès, et dans ce premier essai de grand opéra-comique, l'artiste ne se montrait pas aussi heureux qu'il le fut à quelques années de là dans la composition de ses célèbres comédies lyriques.

Il allait bientôt prendre, avec *Colinette à la cour ou la Double Épreuve*, une revanche brillante de cet insuccès. Le livret de cette grande comédie lyrique en trois actes lui fut fourni par un maître des comptes, Lourdet de Santerre, qui garda d'abord l'anonyme. La première représentation, donnée à l'Académie royale de musique le mardi 1er janvier 1782, fit présager un succès qui ne tarda pas à s'affirmer. Les rôles étaient ainsi distribués :

Le prince Alphonse. .	LAINEZ.
Julien.	CHÉRON.
Bastien	LAYS.
Le bailli.	TIROT.
Fabrice	MOREAU.
Amélie	Mlle LAGUERRE.
Colinette.	Mlle AUDINOT.
Justine	Mlle GAVAUDAN.
Mathurine	Mlle JOINVILLE.

[1] *Almanach musical pour 1782*, p. 84.

[2] *Journal de Paris*, 23 février 1781, n° 54. — La partition manuscrite d'*Émilie* est conservée à la bibliothèque de l'Opéra.

Le caractère général de la partition de *Colinette à la cour* est la fraîcheur, la grâce et l'abondance des motifs. Dans les scènes villageoises, qui sont très nombreuses, le coloris pastoral est employé avec finesse ; les danses sont vives et jolies, les chœurs simples et gracieux, les airs naturels et charmants, les morceaux d'ensemble bien scéniques. Une certaine monotonie résulte pourtant de l'emploi multiplié des mêmes rythmes et des mêmes tons, et l'on souhaiterait des contrastes un peu plus marqués entre les divers rôles. L'ensemble n'en est pas moins agréable, et le nombre considérable de motifs charmants répandus dans tout l'ouvrage nous permet de placer *Colinette à la cour* parmi les productions les plus intéressantes du fécond artiste auquel l'école française doit tant de reconnaissance. Cet opéra mérite d'autant plus l'attention de la critique historique qu'il fut en son temps une innovation hardie, et qu'il servit de point de départ et de premier modèle à un certain nombre d'ouvrages analogues donnés sur le même théâtre tant par Grétry que par ses contemporains et ses successeurs.

Ainsi que l'artiste le dit dans ses mémoires [1] et le poète dans l'avertissement de son livret, *Colinette à la cour*, sujet de comédie traité en grand opéra, était un essai tenté pour varier le répertoire de l'Académie royale de musique et pour élargir le champ ouvert aux auteurs qui travaillent pour ce théâtre. Ce n'est pas que la tentative fût absolument nouvelle ; déjà l'on avait vu sur cette scène des épisodes comiques ou familiers : *les Amours de Ragonde*, partition de Mouret donnée en 1742 et plusieurs fois reprise, portait le titre de « Comédie lyrique », et mettait en action un mariage campagnard ; Rameau avait placé des morceaux comiques dans plusieurs de ses pièces, et il avait fait représenter *Platée ou Junon jalouse*, sous le titre de « Ballet bouffon », en 1749. Ces ouvrages étaient à peu près complètement oubliés en 1782, mais *le Seigneur bienfaisant*, poème de Rochon de Chabannes mis en musique par Floquet, jouissait

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 360.

encore de toute sa vogue. Grétry se défend d'avoir voulu le prendre pour modèle, et les rédacteurs du *Journal de Paris* font remarquer avec justesse que dans l'opéra de Floquet on ne rencontre pas de situations vraiment comiques, telles que le livret de *Colinette à la cour* en offrait à Grétry [1].

A la vérité, Grétry était fatigué des ennuis qui l'avaient assailli lors de ses deux premières incursions dans le genre tragique, et il essayait de transporter sur le théâtre académique les qualités de verve et d'esprit qui lui avaient valu de si éclatants succès à la Comédie-Italienne ; lorsqu'il avait donné *Céphale et Procris*, puis *Andromaque*, il s'était vu d'abord opposer Gluck et bientôt Piccinni ; tandis que les amis du maître italien l'accusaient de copier les cris et le bruit du chantre détesté d'*Alceste* et d'*Orphée*, le camp opposé le taxait de faiblesse et d'impuissance. Il était résolu pourtant à se faire sa place à l'Académie de musique et, fort de son propre mérite, il entreprit de la conquérir sans rien changer à son style, sans rien céder aux traditions ni aux partis, d'obliger en un mot le premier théâtre lyrique à l'accepter tel qu'il était, à se plier sans murmurer aux exigences de son génie.

Cette place à la fois indépendante et brillante n'était pas une ville ouverte, dans laquelle il pût entrer sans coup férir ; Grétry ne la conquit qu'à force de talent et de persévérance, et sa première escarmouche, l'acte d'*Émilie*, passa inaperçue dans la défaite du ballet de Gardel. *Colinette à la cour* excita, au contraire, une grande sensation et fit naître plus d'une discussion fertile entre les partisans dévoués de la dignité tragique et les défenseurs hardis des innovations, entre ceux qui aiment à citer les grands exemples du passé et ceux qui plongent volontiers leurs regards dans l'avenir ; on critiqua le livret, tiré de *Ninette à la cour*, de Favart, et de la pièce italienne *Bertoldo in corte ;* on se divisa sur la musique, que les uns proclamèrent le chef-d'œuvre de son auteur, tandis que d'autres lui donnaient à peine le vingtième rang, par ordre de préférence, dans toute

[1] *Journal de Paris* du 2 janvier 1782, n° 2.

la série de ses productions [1]. Mais le succès naquit de ces discussions mêmes, et l'on s'habitua si bien à voir la comédie occuper la scène de l'Opéra que l'on attendit avec impatience l'apparition d'un nouvel ouvrage du même genre.

Grétry eût préféré donner la tragédie d'*Électre*, paroles de Thilorier, dont la partition entièrement terminée avait été composée à peu près dans le moment de la reprise d'*Andromaque;* elle était reçue par le comité de l'Opéra [2], qui avait accepté également une tragédie de Guillard, mise en musique par Lemoyne, et portant le même titre. Cette *Électre* de Lemoyne obtint le pas sur celle de Grétry; elle fut représentée le 2 juillet 1782. Le comité préférait obtenir de l'auteur du *Tableau parlant* un pendant à son opéra de *Colinette à la cour*, dont le succès se traduisait d'une manière palpable par de belles recettes : les vingt-cinq premières représentations, en 1782, avaient produit la somme de 59,844 livres 14 s.; les vingt suivantes, en 1782-83, rapportèrent 42,377 livres 10 s. [3]; le comité de l'Opéra attendait des résultats plus satisfaisants encore de *l'Embarras des richesses*, et il prenait l'initiative auprès du ministre pour faire accorder à Grétry la pension de 1,000 livres attribuée aux auteurs ayant fourni trois grands ouvrages à l'Académie de musique :

« Le comité a l'honneur de représenter au ministre que » M. Grétry, conformément aux règlements du roi, est dans le » cas de jouir de la pension d'auteur. Il a trois ouvrages » faisant spectacle complet, tels que *Céphale et Procris, Andro-* » *maque* et *Colinette à la cour*. Il a d'ailleurs fait par circonstance » *les Trois âges* et l'acte d'*Émilie* pour la *suite de Mirza;* il a » encore dans son portefeuille *Électre,* tragédie prête à être

[1] Voyez le *Journal de Paris* du 2 janvier 1782, n° 2, et du 12 janvier; — la *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc, t. XIII, pp. 51, 52; — les *Mémoires secrets,* t. XVIII, pp. 231, 247, et t. XX, pp. 5 et 6, et 23 à 26.

[2] Archives nationales, O[1]632.

[3] Archives nationales, O[1]635. Bordereau des recettes et des dépenses avec le produit de chaque opéra, etc. — Les chiffres représentent le produit des entrées, non compris celui des loges louées à l'année.

» mise au théâtre. M. Grétry ne veut faire à cet égard aucune
» demande, mais le comité regarde comme le plus sacré de
» ses devoirs celui d'accueillir les auteurs et de solliciter la
» justice qui leur est due; cette attention ne peut manquer de
» flatter M. Grétry, dont les talents sont très précieux [1]. » Le ministre Amelot écrit en marge : « Bon si cela est conforme aux règlements », et l'auteur d'*Andromaque* est inscrit sur les registres des pensions de l'Académie de musique pour une somme annuelle de 1,000 livres [2]. Les administrateurs de l'Opéra ne tardent pas à se féliciter de leur démarche, et ils attendent avec confiance *l'Embarras des richesses* : « Le comité
» a été au-devant de M. Grétry en sollicitant la pension d'au-
» teur qui lui était due; depuis que le ministre a eu la bonté
» de la lui accorder, il travaille et promet d'avoir fini pour le
» mois de septembre prochain *l'Embarras des richesses*,
» ouvrage dans le genre de *Colinette*, mais plus beau en
» ce que le sujet est plein de spectacle analogue à celui de
» l'Opéra [3] ».

Cependant un travail officiel vient interrompre la composition de cet ouvrage tant désiré. En septembre 1782, au cours de la guerre avec l'Angleterre, l'armée française et l'armée espagnole assiégeant Gibraltar croient tenir la victoire et n'avoir plus que quelques jours à attendre avant d'entrer triomphalement dans la forteresse; Paris compte bien célébrer cet heureux événement par des fêtes et des spectacles, et l'Opéra n'entend point se laisser devancer. Il s'agit pour lui d'avoir une pièce toute prête, que l'on puisse afficher aussitôt la nouvelle arrivée; voilà les auteurs en campagne.

Pitra présente à Suard un acte intitulé *les Colonnes d'Alcide*, que Grétry s'offre à mettre immédiatement en musique; Suard

[1] Archives nationales, O[1]632. Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé en son assemblée du 25 juin 1782.

[2] Archives nationales, O[1]626. État des pensionnaires de l'Académie royale de musique.

[3] Archives nationales, O[1]639.

le passe à La Ferté : il n'y a pas un instant à perdre puisque d'un jour à l'autre Gibraltar va se rendre ; aussi La Ferté écrit bien vite au ministre, et Amelot se hâte de lui répondre et de tout approuver. On remet à Grétry *les Colonnes d'Alcide* pour qu'il s'occupe d'en composer la musique et il commence son travail. Cependant Pitra n'est pas le seul poète qui veuille chanter la prise de Gibraltar : Rochon de Chabannes a préparé aussi des scènes allégoriques qu'il veut faire composer par Floquet ; Sauvigny et Dezède ont en poche un opéra tout entier, *Péronne sauvée*, où l'on trouve un siège, des victoires françaises et des épisodes parfaitement appropriés à la circonstance. Trois poètes et trois musiciens vont donc se disputer l'honneur de célébrer la chute de Gibraltar; mais tous, avec Amelot, La Ferté, Suard et le comité de l'Opéra, tous ont compté sans leur hôte; la forteresse ravitaillée échappe aux mains qui croyaient la saisir, et Pitra et Grétry, avec leur opéra commencé, peuvent méditer sur la fable de l'*Ours et les deux compagnons*, en se répétant l'un à l'autre

Qu'il ne faut jamais
Vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre [1].

On revint donc à *l'Embarras des richesses* dont la première représentation, donnée à l'Académie de musique le jeudi 26 novembre 1782, en présence de la Reine, de Madame et de Madame Élisabeth, fut loin d'obtenir le succès auquel on s'était attendu. La pièce, empruntée par Lourdet de Santerre à une ancienne comédie de Dalainval, la musique, que l'on accusa de contenir trop de réminiscences [2], les costumes grecs exigés par le poète, tout fut critiqué. On baptisa le librettiste

[1] L'épisode des *Colonnes d'Alcide* est résumé d'après les papiers des Archives nationales, O[1]639.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 45; — *Mémoires secrets*, t. XXI, pp. 18, 19; — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, pp. 230, 231.

du surnom de *Lourdet sans tête,* et l'on fit circuler sur le nouvel ouvrage cette épigramme assez mordante :

On donne à l'Opéra
L'embarras des richesses;
Mais il rapportera,
Je crois, fort peu d'espèces.
Cet opéra-comique
Ne réussira pas,
Quoique l'auteur lyrique
Ait fait son embarras

Embarras d'intérêts,
Embarras de paroles,
Embarras de ballets,
Embarras dans les rôles,
Enfin de toute sorte
On ne voit qu'embarras;
Mais allez à la porte
Vous n'en trouverez pas [1].

Cette chute devait consterner les administrateurs du théâtre autant que les auteurs. Amelot, qui avait assisté à la première représentation, écrit dès le lendemain à La Ferté : « Il est bien » à désirer que les auteurs de l'opéra d'hier y fassent beau» coup de changements, car il est rempli de défauts essentiels; » le costume de Lainez et de Mme St-Huberti est effroyable et » ne peut pas rester tel qu'il est. Faites, je vous prie, ce qui » dépendra de vous pour que cet ouvrage soit, et de beau» coup, raccommodé [2] ». Mais pour raccommoder un opéra, il faut que les auteurs s'y prêtent, et l'on craignait que ceux de *l'Embarras des richesses,* trop satisfaits de leur production, ne fissent des difficultés pour la retoucher. Aussi le ministre écrit encore à La Ferté : « Si M. de Santerre et M. Grétry ne se prê» tent pas d'eux-mêmes à faire les changements nécessaires » dans leur ouvrage, vous voudrez bien les faire prier de pas» ser chez moi lundi vers midi et je vous serai obligé de vous

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIII, pp. 230, 231
[2] Archives nationales, O[1]629. Amelot à La Ferté, Paris, 27 novembre 1782.

» y trouver avec eux. L'opéra de *l'Embarras des richesses* ne » peut en rien se comparer avec celui de *Colinette*. Si celui-ci » n'a pas réussi à la première représentation, c'est que c'était » un genre absolument nouveau pour le théâtre de l'Académie » royale de musique et que le public devait effectivement trou- » ver entre ce genre et celui auquel il était accoutumé, un » disparate (*sic*) fait d'abord pour éprouver sa censure, mais » la variété, le mouvement et surtout la grande gaieté du spec- » tacle devaient promptement le faire revenir de sa première » impression. L'opéra de *l'Embarras des richesses* n'a pas à » beaucoup près les mêmes avantages, surtout celui de la » gaieté. La musique en est sans doute très bonne, mais en » général elle n'est ni gaie, ni chantante, et il y a dans l'action » un décousu qui a choqué tout le monde. Le costume, quoi » qu'en disent les auteurs et les acteurs, a paru ridicule, et il » n'a échappé à personne qu'ayant mis la scène à Athènes on » parle de dimanche et d'écus, deux dénominations alors très » inconnues. D'ailleurs, tout le monde s'est demandé pour- » quoi mettre la scène à Athènes? Rien dans le sujet ne l'exi- » geait. Voilà les premières réflexions communes à tous ceux » qui ont vu la première représentation; c'est ce que je tâche- » rai de persuader aux auteurs, si vous n'y réussissez pas avant » moi, et j'espère qu'ils n'attendront pas à se convaincre par » le défaut de recettes [1]. »

La lettre ministérielle contient une critique très juste du nouvel opéra de Grétry, et la comparaison faite entre *Colinette à la cour* et *l'Embarras des richesses* est parfaitement sensée; dans les journaux du temps même les plus favorables [2], on voit percer la même pensée, et la lecture attentive des deux partitions ne peut que confirmer le jugement d'Amelot. Si l'on aime à lire dans *l'Embarras des richesses* plusieurs mor-

[1] Archives nationales, O[1]629. Amelot à La Ferté, 26 novembre 1782.

[2] *Journal de Paris* du 27 novembre 1782, n° 331; du 9 décembre, n° 343; du 20 décembre, n° 354; du 25 décembre, n° 359. — *Mercure de France*, décembre 1782, pp. 31 à 39, et pp. 81 à 84.

ceaux charmants, comme l'air de Rosette : « Je n'avais pour richesse », son duo avec Mirtil : « Quoi ! pour toujours ton cœur s'engage », de bons ensembles, de jolis airs de danse, on y trouve aussi des longueurs et des fragments plus faibles où le musicien n'a pu triompher des défauts du poème; comme un lourd boulet rivé au pied de la musique, le livret condamnait à l'insuccès des parties excellentes, et il pesait parfois trop visiblement sur l'inspiration de l'artiste. Le public savait faire à chacun sa part de responsabilité, et dans l'insuccès de *l'Embarras des richesses*, il accusait surtout Santerre. Grétry reçut à propos de cet ouvrage un quatrain qui résumait à peu près cette opinion :

De la nature enfant gâté,
Des plus beaux dons elle t'a fait largesse;
Grétry, tu sais répandre la richesse
Dans le sein de la pauvreté [1].

De bonne ou de mauvaise grâce, les auteurs durent soumettre leur ouvrage à un remaniement; ce fut presque un bouleversement, ainsi que l'on en acquiert la preuve en comparant la partition manuscrite de la bibliothèque de l'Opéra avec la partition gravée; on modifia le livret, la musique, les costumes, sans parvenir à fixer au répertoire *l'Embarras des richesses;* cet ouvrage obtint quinze représentations en 1782-1783 et ne fut jamais repris.

Plusieurs travaux de moindre importance occupèrent aussi Grétry dans cette année 1782; il eut à composer quelques morceaux nouveaux pour la reprise d'*Aucassin et Nicolette*, qui eut lieu le 7 janvier [2], et d'autres pour *les Mariages samnites*, que la Comédie-Italienne remit à son répertoire le 22 mai, sans succès [3].

A la même époque, le grand-duc de Russie, qui fut plus

[1] *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, t. III, p. 364.
[2] Voyez ci-dessus, p. 142.
[3] *Journal de Paris* du 24 mai 1782, n° 144.

tard Paul Ier, visitait l'Europe avec la grande-duchesse sa femme, sous le nom de comte et comtesse du Nord; ils assistèrent, à Paris et à la cour, à plusieurs représentations musicales, et parmi les spectacles qui leur furent offerts à Versailles, nous remarquons un opéra de Grétry, *l'Ami de la maison*. Laujon y ajouta pour cette circonstance un divertissement villageois en vaudevilles, dans lequel on entendait quelques couplets de ce genre :

L'astre d'un ciel étranger
Veut nous obliger
Sans doute à juger
Que l'éclat que j'y croyons
Double en voyant ses rayons [1].

III.

Cependant la ville de Liège, fière de la gloire de Grétry, n'avait pas attendu si longtemps pour lui rendre un brillant hommage; le 24 janvier 1780, le conseil de la cité, « toujours » attentif, selon ses propres paroles, à encourager nos compa- » triotes qui se distinguent par leurs talents », décide qu'un buste de Grétry, en marbre blanc, sera placé sur l'avant-scène du théâtre appartenant à la ville, « afin que, par ce monument, » la mémoire de cet auteur célèbre, qui fait honneur à la » nation liégeoise, se transmette à la postérité la plus » reculée [2] ». Le buste est commandé au sculpteur Everard, qui doit l'exécuter d'après le modèle fait à Paris par Pajou [3];

[1] *Divertissement villageois*, donné à la suite de la comédie lyrique de *l'Ami de la maison*, devant le comte et la comtesse du Nord, le 10 juin 1782. — Dans les *Œuvres choisies de Laujon*, t. III, pp. 295-308.

[2] Van Hulst, *Grétry*, pp. 46, 47.

[3] Le buste de Grétry par Pajou figura en plâtre au Salon de 1781 à Paris. « Chacun l'a jugé de la plus grande vérité; l'artiste a fait passer dans cette » tête toute la chaleur du sujet et ses yeux pétillent de feu. Le sieur Grétry » y semble tourmenté de cette fièvre brûlante dont il est atteint toutes les » fois qu'il compose. » *Mémoires secrets*, t. XVIII, p. 80.

en attendant, un portrait de Grétry, probablement un plâtre, est placé sur le théâtre le 28 janvier 1780, et le même soir, on représente une pièce de circonstance : « *Le second Apollon,* » comédie lyrique en un acte et en vers. Les paroles, adaptées » à des morceaux de musique du célèbre Grétry, sont de » M. Alexandre, comédien ordinaire de la principauté de » Liège [1] ». Le 31 janvier, le conseil de la cité s'assemble de nouveau et vote une récompense à l'auteur de cette pièce [2].

Enfin, le 23 septembre 1780, on inaugure en grande pompe le buste en marbre blanc, placé sur l'avant-scène, vis-à-vis la loge du prince-évêque, et posé sur un socle de marbre noir avec cette inscription :

Grétry Leodius, sub consulatio de Vivario et de Fossoul.

« Le moment où la toile levée a montré le buste aux spec- » tateurs, a été celui des acclamations réitérées et des applau- » dissements les plus vifs, dit la *Gazette de Liège*. Les âmes » froides que l'amour des beaux-arts n'échauffa jamais, ne » pourraient se faire une idée de la satisfaction qu'inspirait » l'hommage public rendu aux talents de M. Grétry; il faut la » sentir pour la concevoir. Cet hommage, le premier dans ce » genre dont la nation a honoré un de ses artistes, est bien » propre à exciter l'émulation. C'est à des honneurs pareils » que la Grèce dans ses beaux jours a dû sans doute une partie » de ses plus grands hommes. La gloire est, en effet, la plus » précieuse récompense qui puisse flatter la supériorité du » génie, comme elle est la seule qui touche une grande » âme [3]. »

Au milieu de la représentation, Fabre d'Églantine, alors acteur du théâtre de Liège, vint lire un poème de près de cent

[1] Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 73.
[2] Van Hulst, *Grétry*, p. 47.
[3] *Gazette de Liège* du 25 septembre 1780.

cinquante vers, qu'il avait écrit pour cette circonstance, et dans lequel il passait en revue les principaux opéras du maître; ce poème, qui fut fort goûté, parut sous le titre du *Triomphe de Grétry* [1].

Deux ans après, le célèbre compositeur, cédant aux instances de ses concitoyens, vint une seconde et dernière fois visiter sa ville natale. « Le soir de son arrivée, le samedi 21 décembre, » il se rendit au théâtre. Reçu dans la loge magistrale, il prit » place entre les deux bourgmestres. On jouait *l'Amant jaloux* » et un divertissement composé pour la circonstance. A la fin » du spectacle, un transparent sur lequel étaient ces mots : » Vive Grétry ! vint s'arrêter en face du grand musicien. Les » bourgmestres y prirent un magnifique bouquet, qu'ils offri- » rent à Grétry, au milieu des acclamations de l'assemblée [2] ». Le surlendemain, il reçut de la Société d'émulation un hommage non moins cordial; dans une séance solennelle et publique, tenue le lundi 23 décembre, le poète Reynier, secrétaire perpétuel, lui remit le diplôme de membre honoraire; un orchestre et des chœurs dirigés par Hamal exécutèrent l'ouverture des *Mariages samnites*, le chœur final du même opéra, avec des paroles de circonstance adaptées par Reynier, une scène de *Céphale et Procris*; on chanta un duo des *Événements imprévus* en wallon, on lut des pièces de vers composées tout exprès par Henkart et Bassenge. La représentation du même soir fut un nouveau triomphe pour l'artiste, dont on représenta deux ouvrages, *le Jugement de Midas* et *la Fausse magie*.

Sous le titre du *Retour de Grétry dans sa patrie*, le chevalier de Saint-Péravi offrit un poème de douze pages à la ville de

[1] FABRE D'ÉGLANTINE, *Le triomphe de Grétry*, poème prononcé au théâtre de Liège le 23 septembre 1780, in-8°; Liège, Bassompierre, 1780; — et dans le tome I des *Œuvres mêlées et posthumes* de Fabre d'Églantine Paris, an XI, 2 vol. in-12.

[2] L. DE SAGHER, *Grétry*; dans la *Revue de Belgique*, t. II, p. 289.

Liège ; nous en reproduisons quelques lignes à titre de curiosité historique ; l'auteur, s'adressant à la cité, s'écrie :

Le voilà, c'est ton fils, c'est lui qui, de la France
Dans tes bras maternels arrive triomphant :
O mère fortunée, embrasse ton enfant ;
Il a déjà passé ta superbe espérance,
Et, transfuge hardi des pas de son enfance,
Dans un champ sans limite erre à pas de géant ;
Que dis-je, errer ? il vole et, nouveau Prométhée,
Il plane, balancé dans les plaines de l'air ;
Il a ravi la flamme au foyer de l'éther ;
Il s'assied sur la nue, et tel que Timothée,
Par les magiques sons de ses doctes concerts,
De son vaste génie il remplit l'univers [1].

Ses ouvrages eux-mêmes étaient le sujet de chaleureuses ovations, et les grandes villes placées sur sa route s'empressaient à le fêter ; nous avons vu l'accueil que lui fit Spa en 1776 ; les Lillois le saluèrent à leur tour en 1782, et l'on nous a conservé les vers d'amateur qui lui furent adressés à son passage dans cette ville [2].

Grétry, vivement touché des témoignages d'affection et d'admiration qui lui avaient été prodigués dans sa ville natale, voulut les reconnaître par un hommage solennel et, publiant sa partition de *l'Embarras des richesses*, l'offrit à Liège :

« A MA PATRIE.

» Vénérables magistrats, vous que le ciel vient d'accorder à
» ma patrie comme un gage certain de ses faveurs, soyez mes
» interprètes envers elle ; qu'elle daigne agréer l'hommage de
» ce nouveau fruit de mes veilles, et puisse-t-il justifier l'estime

[1] LE CHEVALIER DE SAINT-PÉRAVI, *Le retour de Grétry dans sa patrie*, vers à la noble cité de Liège, in-8°. 12 pages. A Liège, chez Bollen, 1783. — Ce poème est dédié aux deux bourgmestres régents de Liège, le baron de Graillet et d'Oupeye, et le chevalier d'Othée de Limont ; le fragment cité est emprunté à la page 8.

[2] GRÉGOIR, *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*, in-8°, t. III, p. 40. Bruxelles, 1875.

» dont elle honore mes faibles talents! Dites-lui que l'amour
» que je porte à mes concitoyens fut toujours le sentiment le
» plus vif de mon cœur, que des bords de la Seine où m'atta-
» chent les bontés d'un grand roi et les faveurs d'un peuple
» éclairé, les bras sans cesse tendus vers elle, l'intéresser, lui
» plaire, lui prouver combien elle m'est chère, est le but de
» mes travaux et de mes vœux. Il m'est bien doux de trouver
» dans ce moment à la tête de mes concitoyens, mon ancien
» ami. Vous, respectable de Fabry, que Rome aurait vu jadis
» avec orgueil parmi ses magistrats, votre âme sait combien
» est délicieux notre attachement pour les lieux qui nous ont
» vu naître! Unissez-vous au digne collègue que le choix d'un
» prince éclairé, qui ne respire que pour le bonheur du
» peuple, vous associe; daignez tous deux recevoir et présenter
» à ma patrie les sentiments tendres et respectueux qui m'ani-
» meront pour elle jusqu'à mon dernier soupir.

» Grétry. »

De retour à Paris en janvier 1783, Grétry ne tarda point à recevoir de Morel le livret de *la Caravane;* il passa la plus grande partie de l'année à composer cet ouvrage considérable, et l'on s'explique ainsi comment il ne donna qu'un prologue à la Comédie-Italienne, dans tout le cours de 1783. *Thalie au nouveau théâtre,* dont le livret, en un acte, était de Sedaine, fut jouée le lundi 28 avril pour l'inauguration de la nouvelle salle de la Comédie-Italienne; la reine assistait à ce spectacle, qui fut complété par une reprise des *Événements imprévus.*

Grétry avait eu très peu de morceaux à écrire pour cette pièce de circonstance dont plusieurs ariettes étaient chantées sur des vaudevilles. On y voyait paraître pêle-mêle Thalie, Arlequin, Melpomène, l'Ariette, la Parodie, le Vaudeville, et Sedaine y avait mis si peu d'animation, si peu d'agrément, que sa pièce fut presque huée et n'obtint qu'une seule représentation [1].

[1] *Journal de Paris* du 29 avril 1783, n° 119. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIII, pp. 304-306.

CHAPITRE NEUVIÈME.

La Caravane du Caire. — Panurge.

I.

La Caravane du Caire, « opéra-ballet en trois actes », fut représentée pour la première fois le 30 octobre 1783 sur le théâtre de la cour à Fontainebleau. Depuis quelques années, la cour s'était privée, par mesure d'économie, du spectacle du grand opéra [1], et ni *Andromaque*, ni *Colinette*, ni l'*Embarras des richesses* n'avaient été joués à Versailles ou à Fontainebleau. Grétry, paraît-il, ne se souciait pas beaucoup d'y donner *la Caravane*. Dans cet automne de 1783, les artistes de l'Académie royale de musique étaient appelés à Fontainebleau pour y représenter quatre grands ouvrages, *Didon*, *Endymion*, *Chimène* et *la Caravane*, et le bruit des partis qui s'animaient longtemps à l'avance, n'était pas fait pour encourager le maître liégeois; à peine Gluck avait-il quitté la France que les adversaires de Piccinni avaient choisi un nouveau héros, Sacchini; au lieu des Gluckistes et des Piccinnistes, on avait à présent les Piccinnistes et les Sacchinistes; mais pour Grétry, sous quelque nom qu'ils parussent, les partis étaient toujours aussi dangereux, et son nouvel ouvrage risquait d'être étouffé dans la lutte ainsi renouvelée; plus d'un coup égaré dans la bataille semblait devoir retomber sur *la Caravane*, contre laquelle on cabalait avant même les répétitions générales [2].

[1] D'ARNETH ET GEFFROY, *Marie-Antoinette*, t. II, p. 270.

[2] Archives nationales, O¹634, lettre de La Ferté à Amelot, Fontainebleau, le 28 octobre 1783 : « ... Demain est le jour de la répétition générale de *la* » *Caravane*, contre laquelle je m'amuse de voir les personnes qui ne l'ont » ni lue ni entendue cabaler d'avance; ce n'est pas le moyen d'encourager » Grétry, qui n'était nullement curieux d'être joué ici, et qui ne se souciait

Ces prévisions fâcheuses ne se réalisèrent point, et la première représentation fut un grand succès. Intéressés par des tableaux d'un genre neuf, par une mise en scène magnifique, charmés par la musique où l'on trouvait « beaucoup de fraî» cheur, de grâce et de sensibilité [1] », les spectateurs de la cour donnèrent à l'opéra de Grétry une pleine approbation; seul, le succès de *Didon* égala celui de *la Caravane,* dont on prépara bientôt la représentation à Paris.

L'ouvrage fut donné à l'Académie royale de musique le jeudi 15 janvier 1784 [2], avec la distribution suivante :

Le Pacha.	CHÉRON.
St-Phar	LAÎNÉ.
Husca.	LAYS.
Florestan	LARRIVÉE.
Tamorin.	ROUSSEAU.
Zélime	Mlle MAILLARD.
Almaïde	Mlle JOINVILLE.

Dès la première soirée, on put prévoir un éclatant succès; cependant les Piccinnistes, qui ne voyaient pas sans humeur le triomphe de Grétry, se signalèrent par du tapage; le lieutenant de police Lenoir intervint; il fit consigner à la porte du théâtre un sieur Moulgue, architecte, qui avait trop bruyamment manifesté son déplaisir [3]; ses amis crièrent aussitôt au scandale, à l'injustice, mais leurs clameurs furent couvertes par le bruit des applaudissements que chaque soir une foule plus empressée accordait à *la Caravane.* Les Piccinnistes mortifiés crurent se venger par des épigrammes assez médiocres et par

» pas de se trouver entre les partis pichinistes et sacinistes (*sic*); je crois
» que ces derniers l'emporteront au grand regret des premiers, j'ai beau m'en-
» rouer à répéter sans cesse qu'on a tort de se prévenir pour ou contre... »

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIII, p. 374.

[2] La date du 15 janvier est donnée par tous les journaux et recueils du temps; par erreur la partition gravée dit le 12, et le livret le 13.

[3] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIII, pp. 479 et suivantes.

des phrases aigres-douces; La Harpe écrivit dans sa *Correspondance littéraire* : « *La Caravane* de Grétry, placée entre *Didon* » et *Chimène*, fait une assez pauvre figure; mais quand on veut » être partout, il est difficile d'être toujours bien [1] »; comme échantillon de la courtoisie du parti, nous reproduisons une de ces petites pièces de vers, celle que Ginguené composa en réponse à l'article que Suard avait fait paraître sur l'opéra de Grétry dans le *Mercure de France* :

ÉLOGE DE LA CARAVANE PAR UN ARABE.

Amis, vive *la Caravane!*
Lisez l'article de Suard,
Nargue à *Didon*, vive *la Caravane!*
Atys est l'opprobre de l'art;
Fi de *Renaud*, vive *la Caravane!*
Oreilles à Suard pourtant ne manquent pas,
Mais oreilles qu'avait le palefroi de Jeanne,
Et que l'on voit en pareil cas
Orner la tête de Midas.
Pour ces oreilles-là, vive *la Caravane!* [2]

Si l'opéra nouveau ne se fût pas acquis un grand succès par son propre mérite, il eût été puissamment soutenu par le parti Gluckiste, qui mit à l'applaudir autant de chaleur que les Piccinnistes avaient mis d'aigreur à l'attaquer; le *Journal de Paris* et le *Mercure de France* rivalisèrent de louanges, et chacun de ces deux importants recueils consacra plusieurs articles à *la Caravane*. Dès le lendemain de la première représentation, le *Journal de Paris*, rendant compte du poème et de la musique, écrivait :

« Le premier acte, dans son entier, présente le spectacle le » plus agréable, le plus imposant, et en même temps le plus » nouveau. Le musicien a parfaitement profité de la variété » des situations; le chœur des esclaves, en opposition avec celui

[1] LA HARPE, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 207.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm* et *Correspondance de La Harpe*, loc. cit.

» des voyageurs libres, contraste d'une manière très agréable... » le départ de la caravane termine cet acte de la manière la » plus heureuse, parce que le compositeur a trouvé un motif » qui rend agréablement l'idée d'un tel départ;... le spectacle » du bazar a produit le plus grand effet; il présente à la fois » la richesse, la variété des costumes, la pompe des décora- » tions et la réunion de tous les talents. Le succès a été aussi » complet qu'il peut l'être à une première représentation... On » ne fait point de difficulté de compter cet ouvrage au nombre » des chefs-d'œuvre de M. Grétry, et l'on sait combien ce com- » positeur en a déjà produits [1]. » Après la seconde représentation, qui fut donnée le 17, la même feuille revient sur l'opéra et ses interprètes :

« Cette pièce, entièrement dans le genre où M. Grétry a » donné des preuves si multipliées du plus grand talent, pré- » sente les tableaux les plus variés et les fêtes les plus agréa- » bles... On ne peut trop applaudir au zèle soutenu de M. Lar- » rivée; il est fort applaudi dans le petit rôle de Florestan, » mais surtout dans le morceau : « Ah! si pour la patrie! » Cet » air est regardé comme le meilleur air de basse-taille qui soit » sorti de la plume de M. Grétry [2]. » Et encore le 13 mars : « Cet opéra éprouve le sort du petit nombre des véritablement » bons ouvrages, qui gagnent à être vus plus souvent [3] ».

Le *Mercure* entre dans de bien plus longs détails dont nous ferons grâce à nos lecteurs; il revient à cinq ou six reprises sur l'opéra de Grétry, et lui consacre au total plus de vingt-cinq pages [4], auxquelles nous n'emprunterons que quelques lignes;

[1] *Journal de Paris* du 16 janvier 1784, n° 16.

[2] *Ibidem* du 20 janvier, n° 20.

[3] *Ibidem* du 13 mars, n° 73.

[4] *Mercure de France* Le 17 janvier 1784, analyse du poème (volume de janvier, pp. 124-130). — Le 24 janvier, compte rendu de la première représentation (pp. 167-172). — Le 31 janvier, nouveau compte rendu (pp. 228-233). — Le 7 février, analyse détaillée de la musique (volume de février, pp. 32-42). — En mai, annonce de la partition publiée comme œuvre XXII, et nouvel éloge de la musique (volume de mai, pp. 191-192).

le 31 janvier on lit : « C'est, et pour l'action théâtrale, et pour » la musique, un des spectacles les plus riches, les plus élé» gants et les plus variés qu'on ait vus sur ce théâtre, et nous » croyons que plus on en entendra la musique, mieux on en » sentira le mérite et les beautés ». Le 7 février, Suard examine *la Caravane*, scène par scène : « Le premier acte, dit-il, » nous paraît un modèle pour l'ensemble, l'unité et la simpli» cité de la composition... », et il loue successivement les principaux morceaux.

La Caravane fut un des plus grands succès que mentionne l'histoire du théâtre de l'Opéra; reprise fréquemment jusqu'en 1829, elle atteignit le chiffre énorme de cinq cent six représentations et rapporta plus d'un million de recette [1]. Ce fut une source de fortune pour Grétry, qui toucha de beaux honoraires : en mars 1784, l'Opéra lui remet 1,400 livres; en avril, 450; en mai, 450; en juin, 300, etc.; en novembre, il touche 500 livres de gratification à l'occasion de la quarantième représentation [2]; les règlements de l'Académie de musique accordent aux auteurs 60 livres en plus des honoraires pour chaque représentation qui excède le nombre de quarante [3], et Grétry a droit bientôt à ce supplément pour *la Caravane* et pour *Colinette*, dont les auditions se continuent.

Moins de quinze jours après la première représentation, *la Caravane* avait déjà l'honneur d'une parodie : le 27 janvier, on jouait à la Comédie-Italienne *le Marchand d'esclaves* [4], pièce bouffonne dans laquelle le livret de l'Opéra était suivi pas à pas, et dont le dénouement était d'un assez bon comique; on y voyait Florestan, le père de St-Phar, arrivant en ballon au secours de son fils, et cette invention avait un double intérêt pour les spectateurs de 1784, puisqu'elle parodiait à la fois l'opéra du jour et les récentes ascensions aérostatiques tentées

[1] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p. 358.

[2] Archives nationales, O[1]625.

[3] *Ibidem*, O[1]632.

[4] *Journal de Paris* du 28 janvier 1784, n° 28. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 479.

par Charles et Robert. L'auteur de cette parodie ne s'était fait aucun scrupule d'introduire dans sa pièce un grand nombre de vers de *la Caravane;* quand le poète Morel lui fit une réclamation, le parodiste répondit avec le plus beau sang-froid qu'il ne croyait pas lui avoir dérobé la moindre rime, que ces vers depuis longtemps étaient à tout le monde, puisqu'au moment des étrennes chacun les voyait reproduits sur les enveloppes des bonbons.

Étienne Morel de Chefdeville n'avait signé que d'un M. le livret de *la Caravane du Caire ou l'heureux esclavage;* on ne le connaissait encore, comme auteur, que par le poème de l'opéra *Alexandre aux Indes*, représenté sans grand succès en 1783, avec la musique de Lefroid de Méreaux; la vogue subite et éclatante de *la Caravane*, le succès obtenu l'année suivante par *Panurge*, dont la musique fut aussi composée par Grétry, lui attirèrent des jaloux, et malgré leur médiocrité, ses ouvrages lui furent contestés; Morel était beau-frère du puissant intendant des menus-plaisirs, la Ferté, et la protection de son parent acheva d'exciter l'envie. On fit pleuvoir sur lui les moqueries, les épigrammes; on prétendit qu'il profitait de ses entrées dans les bureaux de l'Opéra pour fouiller les cartons des pièces non représentées et y puiser le sujet, le plan, les scènes, voire même les vers de ses livrets [1]. On s'acharna surtout contre *Panurge* et *la Caravane*, dont les succès excitaient plus particulièrement la curiosité du public et la jalousie de ses rivaux; près de vingt ans après la première représentation de *Panurge*, la publication d'une curieuse brochure vint donner plus de consistance à ces accusations de plagiat : Moutonnet-Clairfons se fit l'éditeur et le défenseur anonyme d'un ballet comique non représenté, *Panurge*, de Fr. Parfaict, et il écrivit que Morel en avait volé le manuscrit pour le copier à peu près d'un bout à l'autre [2] Depuis cette époque, d'autres récits se sont

[1] *Biographie Michaud*, 2e édit., t. I, art. *Morel*, par Desprès.

[2] *Panurge, ballet comique en trois actes, par Fr. Parfaict* et M*** (Morel), dénoncé au public comme le plus grand des plagiaires, avec des notes et des preuves matérielles de ses plagiats (Moutonnet-Clairfons), in-8°. Paris, Dabin, an XI, 1803.

produits, d'après lesquels l'auteur des livrets de *la Caravane* et de *Panurge* aurait eu pour collaborateur le comte de Provence, frère de Louis XVI, et plus tard roi de France sous le nom de Louis XVIII ; il est difficile de préciser l'époque à laquelle ces bruits commencèrent à s'accréditer, et il est plus difficile encore de les affirmer ou de les nier avec certitude. Un proverbe dit qu'on ne prête qu'aux riches : il ne s'agit pas tout à fait ici de richesses littéraires, mais il faut cependant se souvenir du goût de Louis XVIII pour les lettres, des petits vers que, dans sa jeunesse, il envoyait au *Mercure de France* sous des noms empruntés [1], des petits billets à la Dorat qu'il composait avec grand soin dans ses vieux jours, pour les adresser à ses familiers [2]. En 1784, Morel était attaché à sa maison, avec le titre de « secrétaire du conseil de Monsieur », et il pouvait fort bien avoir l'honneur de partager les distractions littéraires de son royal maître ; on a même écrit qu'il n'était qu'un prête-nom, et que les livrets de *la Caravane* et de *Panurge* n'avaient point d'autre auteur que le comte de Provence [3] ; en ce cas les plagiats dont on accusait si formellement Morel auraient été commis par le prince ; comme l'ont dit les rédacteurs d'un recueil biographique publié sous le règne de Charles X, « cette » réclamation n'est flatteuse ni pour le poète, qu'on juge inca- » pable d'avoir fait cet opéra, ni pour celui qu'on croit capable » de l'avoir fait [4] ».

[1] Mme Campan, *Mémoires*, t. I, p. 125.

[2] De Vaulabelle, *Histoire des deux restaurations*, t. IV, p. 369, en note.

[3] Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris : l'Académie impériale de musique, de 1645 à 1855*, t. I, p. 450. Paris, l'auteur, 1855. « *La Caravane* est » pourtant la meilleure pièce que Morel ait donnée sous son nom. La raison, » c'est qu'il ne l'avait pas faite ; ce livret est du comte de Provence », etc. — Poisot, *Histoire de la musique en France*, in-18, p. 124. Paris, Dentu, 1860. Dans la « nomenclature des principaux ouvrages représentés à l'Opéra : ... 4° *la Caravane du Caire*, livret du comte de Provence, mis en musique par Grétry ; ... 7° *Panurge*, dû à l'heureuse collaboration du comte de Provence et de Grétry ».

[4] *Biographie nouvelle des contemporains*, par MM. Arnault, Jay, Jouy, Norvins, etc., t. XIV, p. 138, article *Morel*. Paris, 1824. — L'auteur anonyme

Pour apprécier avec équité la partition de *la Caravane du Caire* et s'expliquer son prodigieux succès, il faut se transporter, par un effort d'imagination, au temps où elle fut représentée, et faire abstraction complète de tout ce que la science, la poésie, la peinture, la musique nous ont appris depuis quarante ans sur l'Orient; il faut se rappeler qu'en 1784 et pendant bien des années après, c'est à peine si de temps en temps quelque voyageur courageux entreprenait ces excursions en Égypte ou en Asie, qui sont aujourd'hui si fréquentes, et pour ainsi dire si faciles; il faut oublier à la fois les vers de Victor Hugo et les tableaux de Decamps, et surtout mettre à l'écart les chants arabes notés par les voyageurs et qui ont inspiré *le Désert* de Félicien David. Ni le poète, ni le musicien de *la Caravane du Caire* ne cherchaient et ne pouvaient trouver les effets de couleur locale que d'ailleurs personne ne leur demandait, et leur opéra, qui différait par l'action, le décor, le costume, des tragédies lyriques du répertoire, semblait offrir une description exacte et nouvelle des mœurs d'un autre climat.

La surprise et le ravissement du public furent au comble, en voyant au premier acte l'arrivée de la caravane, spectacle animé, nouveau, soutenu par une musique fraîche et vive, et dont le décor et l'aspect semblaient un tableau de genre « dans la » manière de Le Prince [1], » peintre fort goûté en ce temps; l'irruption des Arabes pillards, le combat qui avait lieu sur la scène, le départ de la caravane, qui se remettait en route pour le Caire, achevaient de remplir cet acte toujours applaudi, et

de *La vie privée, politique et littéraire de Louis XVIII*, in-18 (Paris, Persan, 1825), reproduit plusieurs petites pièces de vers du comte de Provence, et se borne, en ce qui concerne les livrets d'opéras, à dire qu'on attribue au prince une part dans leur composition.— C'est ainsi que l'entendent plusieurs auteurs modernes : MM. G. Chouquet (*Histoire de la musique dramatique en France*, pp. 366, 367. Paris, Didot, 1873); de Lajarte (*Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, pp. 338, 348); V. Wilder (*Notice historique sur la Caravane*, en tête de la réduction de cet ouvrage pour piano et chant, publiée chez Michaëlis).

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 374.

dans lequel Grétry avait répandu sans compter des motifs heureux, qui devinrent bientôt célèbres.

Le deuxième acte, qui se passait dans l'appartement du pacha, puis dans le bazar du Caire, formait un ensemble moins homogène; il fut l'objet de quelques critiques qui portaient, le croirait-on, sur la moralité du spectacle : le public du XVIIIe siècle, si peu rigide en d'autres cas, s'effaroucha un moment de voir vendre des esclaves sur le théâtre de l'Opéra; en revanche il applaudit des scènes qui nous sembleraient ridicules, comme celle où le pacha chante :

Oui, oui, toujours j'aimai la France.
Le Français est joyeux,
Sensible et généreux;
Son air galant, sa noble aisance
Le font adorer en tous lieux;
Il semble né pour plaire;
Sensible et généreux,
Des peuples de la terre
Il est le plus heureux.
Sitôt que la trompette sonne,
Brûlant de voler aux combats,
Le sang dans ses veines bouillonne :
En vain l'amour veut arrêter ses pas.

Ceux mêmes qui avaient ri de voir dans *l'Embarras des richesses* un Grec parler de dimanche et d'écus, ne s'étonnèrent point d'entendre dans *la Caravane* un Turc compter des *ducats*[1]. Dans le tableau du bazar, les auteurs offraient au public une bigarrure internationale d'une assez singulière invention : au milieu des danses, trois cantatrices venaient chanter tour à tour, la première un air français, la deuxième un air italien (sur des paroles italiennes), la dernière un air allemand (avec des paroles françaises), que Grétry harmonisait ensuite à quatre voix, croyant faire contraster pleinement l'harmonie germanique avec la mélodie italienne; il y avait un pas dansé par un Génois et une Génoise, un autre par un Anglais et une

[1] Finale du premier acte, solo de Husca.

Anglaise, et au rebours de ce qui se ferait aujourd'hui, les Orientaux étaient les seuls qui n'eussent point de rôle dans ce divertissement d'un bazar du Caire.

Les qualités originales du génie de Grétry se faisaient du reste remarquer dans la plupart des morceaux de *la Caravane*, et plusieurs d'entre eux, par exemple les deux airs de basse du troisième acte : « Ah ! si pour la patrie », et « Vainement » Almaïde », demeurèrent longtemps classiques. Le dernier acte se terminait par un ballet dans lequel, à la demande des danseurs de l'Opéra, Grétry avait fait reparaître deux fragments de *Céphale et Procris* [1].

II.

Quoiqu'il s'écartât beaucoup du genre habituel des pièces représentées à l'Académie de musique, l'opéra de *la Caravane* n'offrait cependant pas de scènes constamment et complètement comiques ; Morel et Grétry firent un pas de plus dans ce sens, lorsqu'ils donnèrent *Panurge dans l'île des lanternes*, le 25 janvier 1785. Nous avons dit déjà quelles accusations furent dirigées un peu plus tard contre Morel à propos de cet opéra ; en 1785, les journaux et les correspondances, sans répéter les bruits fâcheux qu'on commençait à faire courir sur son compte, se contentaient de critiquer son style et de blâmer la manière dont il avait compris et défiguré le caractère de *Panurge*, faisant du personnage spirituel et plaisant de Rabelais un niais vain et crédule. Le jour de la première représentation, le public n'accepta point sans de violents murmures le nouvel opéra, dont le succès ne fut décidé que par la dernière scène : c'était un pas de quatre dansé par Vestris, Gardel, M[lles] Langlois et Saunier ; les spectateurs récalcitrants se laissèrent vaincre par la nouveauté de cette danse, et quittèrent la salle enfin satisfaits. Mais pendant bien des jours, ils s'amusèrent aux dépens du librettiste, en répétant les épigrammes improvisées par

[1] Ce sont la loure en ré mineur et la chaconne sans le chœur.

quelques plaisants, et dont les contemporains nous ont transmis de nombreux échantillons. Une caricature représentait Panurge tombant par une fenêtre, et sauvé par Vestris et Gardel, qui le retenaient avec des *balais;* un quatrain rappelait le récent voyage de l'aéronaute Blanchard :

Voyez à quoi tient un succès!
Un rien fait réussir, un rien peut nous abattre.
Blanchard était perdu sans le pas de Calais,
Et Morel sans le pas de quatre.

Un autre fait allusion au tambour qui paraissait sur le théâtre dans un divertissement :

Dans cet opéra, je vous prie
Qui frappe avec tant de fureur?
C'est le dieu du goût, je parie,
Qui prend le tambour pour l'auteur [1].

Grétry aussi fut critiqué; on lui reprocha « un manque » absolu de goût » pour avoir consenti à travailler sur « un » fond aussi puéril et aussi misérable [2] ». La Harpe, opposé par principe à l'introduction du genre comique sur la scène de l'Opéra, écrit : « On court actuellement voir une très plate farce » à grand spectacle, à grand tintamarre et à petite musique, » quoiqu'elle soit de Grétry [3] ». Comme à l'ordinaire, le *Mercure* et le *Journal de Paris* se font les soutiens du musicien, et chacun d'eux consacre plusieurs articles à l'éloge de *Panurge.* « Ce compositeur fécond n'a point encore donné à ce spectacle » d'ouvrages dans ce genre, sans en excepter *la Caravane,* où » il y eût autant de richesses musicales, placées plus convena- » blement relativement à l'esprit de la situation et au caractère » des personnages [4] ». — « Tout le monde convient, dit le *Mer-*

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIV, pp. 95, 96. — *Correspondance littéraire de La Harpe,* t. IV, p. 326.

[2] *Mémoires secrets,* t. XXVIII, p. 68.

[3] La Harpe, *Correspondance littéraire,* t. IV, p. 292.

[4] *Journal de Paris* du 1er février 1785, n° 32. — Voyez aussi le n° 26, du 26 janvier.

» *cure*, qu'aucun compositeur n'a mis plus de finesse et d'es-
» prit dans la musique que M. Grétry, et nous croyons que
» dans aucune de ses compositions, il n'en a mis plus que
» dans celle-ci [1]. »

Sans être aussi grand que celui de *la Caravane*, le succès de *Panurge* fut considérable et s'affirma par plusieurs reprises formant de 1785 à 1824 un total de deux cent quarante-huit représentations [2]. A l'origine, l'opéra de Morel et Grétry avait pour interprètes le célèbre St-Huberty (dans le rôle de Climène), Mlle Gavaudan cadette (Agarène), Mlle Castello (Zénire), Laïs (Panurge), Chéron (Zirphile), Rousseau (Acaste), et comme danseurs, Mmes Guimard, Langlois, Saunier, les sieurs Vestris, Gardel, Lefebvre, etc.

Quoi qu'en aient pensé La Harpe et ses contemporains, nous ne trouvons point la partition de *Panurge* inférieure à celle de *la Caravane*, et nous y remarquons au contraire en maints fragments les dons heureux et les recherches de vérité dramatique qui constituent l'originalité de Grétry; évidemment le maître a composé cet ouvrage avec grand soin, et dans les scènes comiques il a déployé tout l'esprit que lui permettait le pauvre livret de Morel; il nous suffira de citer celle où Panurge hésite entre Zénire et Agarène, et celle où il se voit complimenté par Acaste et Zirphile. Le fameux pas de quatre qui terminait l'opéra était dansé, non pas sur un air de ballet composé dans les formes traditionnelles de la chaconne, mais sur l'ouverture, que Grétry et le chorégraphe avaient imaginé de répéter à la fin de l'ouvrage; cette nouveauté, à laquelle le public donna une pleine approbation, trouva des contradicteurs, parmi lesquels nous remarquons Ginguené : « Quelque
» parti qu'un habile maître de ballet puisse tirer d'une sym-
» phonie qui n'a pas été faite pour la danse, il y a toujours une

[1] *Mercure de France*, février 1785, p. 78. — Les articles consacrés à *Panurge* par le *Mercure* se trouvent dans le volume de février, pp. 32-42, 77-84 et 125-130.

[2] De Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p. 346.

» très grande différence entre le caractère d'une ouverture et » celui d'une chaconne. Dans un art où règne déjà beaucoup » de confusion, faire ainsi servir à un double usage les mêmes » morceaux de musique, ce serait achever de tout con- » fondre. [1] » On voit que malgré les innovations de Noverre et le succès de ses ballets d'action, les amateurs réclamaient encore pour les divertissements d'opéras, les danses conventionnelles, et qu'ils demandaient la gavotte, le tambourin, la chaconne, aussi bien dans les sujets comiques et orientaux, comme *la Caravane* et *Panurge*, que dans les tragédies grecques et romaines, comme *Andromaque*.

Pour les ballets d'action, on ne composait point de musique spéciale; le chorégraphe qui réglait les pas choisissait dans les partitions d'opéras et d'opéras-comiques des morceaux de chant ou de danse qu'il faisait exécuter par l'orchestre sans s'inquiéter d'en former un ensemble artistique. C'est ainsi que quelques mois après *Panurge*, le 26 juillet 1785, l'Académie de musique représenta *le Premier navigateur ou le pouvoir de l'amour*, ballet pantomime en deux actes, de Gardel, dont la musique, faite de pièces rapportées, assemblait sans ordre et sans cohésion les morceaux les plus divers, l'air de *Zémire et Azor* « Le malheur me rend intrépide », le trio du tableau magique du même opéra, l'air « Ma barque légère » de *la Rosière de Salency*, quelques autres fragments de Grétry, un morceau de Boccherini, la célèbre pièce des *Sauvages* de Rameau, et des gavottes, des gigues, des tambourins, empruntés à toutes sortes d'ouvrages [2].

A la même époque, Grétry composa quelques nouveaux airs de ballet pour la reprise de *Colinette à la cour*, qui eut lieu le 5 juillet à l'Académie de musique [3].

Depuis 1782, Grétry touchait à l'Académie de musique une pension de 1,000 livres; en mars 1785, fort des succès récents

[1] *Encyclopédie méthodique*, t. I, p. 223, art. *Chaconne*, par Ginguené.
[2] La partition de ce ballet est conservée à la bibliothèque de l'Opéra.
[3] *Journal de Paris* du 6 juillet 1785, n° 187.

de *la Caravane* et de *Panurge,* il adressa au ministre, le baron de Breteuil, un mémoire dans lequel il demandait la « grande pension » de 3,000 livres, attribuée par le règlement de 1776 à tout auteur ayant donné à l'Opéra six ouvrages formant spectacle complet. Il n'obtint pas tout à fait ce qu'il désirait; le ministre reçut des membres du comité du théâtre auxquels il avait transmis son mémoire, la réponse suivante :

« Le comité de l'Opéra a l'honneur d'observer au ministre » que l'article 20 du règlement de 1776 n'accorde la pension » de 3,000 livres demandée par M. Grétry qu'en faveur de six » grands ouvrages dont le succès aura été assez décidé pour » les faire rester au théâtre.

» *Colinette, la Caravane* et *Panurge* sont des six ouvrages de » M. Grétry ceux dont le succès peut faire présumer qu'ils res- » teront au théâtre; les trois autres, savoir *Céphale et Procris,* » *Andromaque* et *l'Embarras des richesses,* ne sont pas dans le » même cas. Cependant, comme ce compositeur ne s'est pas » moins distingué par son mérite que par son zèle, à enrichir » le théâtre de l'Opéra de ses ouvrages vraiment estimables, le » comité est d'avis que M. Grétry pourrait être censé en avoir » cinq dans les conditions prescrites par le règlement et que » par cette raison il serait dans le cas de prétendre à la pen- » sion de 2,000 livres. Le comité a l'honneur de supplier le » ministre de vouloir bien la lui accorder.

» Signé : Gardel, Rey, de la Suze, La Salle. »

Le ministre écrivit en marge : « Bon pour une pension de » 2,000 livres, qui sera augmentée de 1,000 autres livres, » lorsque le sieur Grétry aura donné encore un autre ouvrage » à l'Académie royale de musique [1]. »

Depuis *la Caravane,* Grétry avait pris une grande importance aux yeux des administrateurs de l'Opéra, et leurs papiers nous éclairent sur plusieurs projets intéressants. En 1784, on songe

[1] Archives nationales, O[1]626. Compte que le comité de l'Opéra rend au ministre sur ce qui s'est passé en son assemblée du 18 mars 1785.

à reprendre le célèbre ouvrage de Rameau, *Castor et Pollux*, mais en le faisant retoucher par plusieurs musiciens qui lui prêteraient de nouveaux charmes propres à attirer le public; le premier acte serait confié dans ce but à Langlé, le deuxième, à Gossec, le troisième, à Piccinni, le quatrième, à Sacchini; quant au cinquième, « il est froid, sans intérêt et fort désagréable à » faire. Il n'a dû son succès qu'à la pompe du spectacle. Ce » qui peut le rendre intéressant c'est beaucoup de variété dans » les airs de ballet. M. Grétry, s'il voulait s'en charger, pourrait » nous faire espérer de terminer agréablement cet ouvrage [1]. »

En décembre 1784, Gossec refuse pour sa part cet arrangement, qui est abandonné. — Le 17 juin 1785, on lit au comité le poème des *Américains*, tragédie en trois actes, de M. Devarennes, qui est proposé à Grétry; le 2 décembre 1785, on lit un opéra héroïque en trois actes, de Lourdet de Santerre, intitulé *Zimeo* : « la musique sera faite par M. Grétry »; en 1787, c'est *Corisandre*, « ouvrage de genre en trois actes, tiré de » *la Pucelle*, par M. le comte de Linière. Cet ouvrage d'un » genre neuf et plaisant serait on ne peut mieux entre les » mains de M. Grétry [2]. » *Zimeo* et *Corisandre* furent joués à quelques années de là avec de la musique de Martini et de Langlé; nous ignorons si Grétry en avait commencé la composition avant de les céder à ces deux artistes : on en sait davantage sur *OEdipe à Colone*, que le poète Guillard lui confia en 1785.

Le 3 janvier 1784, Louis XVI avait institué un concours pour la composition de trois poèmes de tragédie lyrique, et l'ouvrage de Guillard avait été couronné l'année suivante, en même temps que *la Toison d'or* de Chabanon et *Cora* de Valadier; on se rappelle que Guillard avait déjà collaboré avec Grétry pour le malheureux opéra d'*Émilie*, et que sa tragédie d'*Iphigénie en Tauride*, représentée avec la musique de Gluck, avait failli paraître avec celle de Grétry. Ce fut encore à ce der-

[1] Archives nationales, O[1]626.

[2] *Académie royale de musique, sommaire général* (manuscrit de Francœur conservé aux archives de l'Opéra); t. I, pp. 89, 90, 92.

nier que Guillard, sur les instances de Suard, remit *OEdipe à Colone,* et comme il était fort gêné, il accepta du musicien une avance de 3,000 livres. Il ne tarda point à se repentir de sa décision, en voyant Grétry apporter des retards sans nombre dans la composition de cet ouvrage ; un soir, chez Mme Berton, veuve du directeur de l'Opéra et mère du futur auteur de *Montano et Stéphanie,* Guillard se mit à réciter en présence de Sacchini, plusieurs fragments de sa tragédie lyrique : « Chacun d'applau-
» dir, et surtout Sacchini, qui témoigna vivement ses regrets
» de ne pouvoir exercer ses talents sur un ouvrage aussi tou-
» chant, et de n'avoir pas mille écus à donner à Grétry pour
» obtenir qu'il se désistât. Mme Berton, fort reconnaissante des
» leçons que Sacchini donnait à son fils, offrit la somme néces-
» saire, et M. Fillette-Loreaux, le futur auteur de *Lodoïska,* se
» chargea, comme avocat, de conduire cette importante affaire.
» Il se rendit sur l'heure chez Grétry, qu'il trouva malade au
» lit, et lui comptant les mille écus, redemanda le manuscrit.
» Le maître ne consentit à le rendre qu'avec peine ; cependant
» il céda et témoigna même une grande satisfaction en appre-
» nant quel musicien on avait choisi pour le remplacer [1]. »

L'auteur de *la Caravane* dut en effet éprouver quelque peine à se dessaisir d'un livret dont il avait composé déjà tout un acte ; il brûla sa partition commencée [2]. Mais ses regrets ne le rendirent point injuste envers l'œuvre de son rival, et dans ses écrits il montre une estime toute particulière pour le poème et la musique d'*OEdipe à Colone* [3]. Le sujet de cette tragédie convenait mille fois mieux au génie de Sacchini qu'à celui du maître liégeois, et l'on doit quelque reconnaissance à Grétry pour cette renonciation, qui nous a valu un admirable chef-d'œuvre.

[1] AD. JULLIEN, *La cour et l'Opéra sous Louis XVI,* in-18, pp. 93, 94. Paris, Didier, 1878.

[2] GRÉTRY NEVEU, *Grétry en famille, anecdotes littéraires et musicales,* etc., p. 13.

[3] GRÉTRY, *De la vérité,* t. II, p. 20.

CHAPITRE DIXIÈME.

L'Épreuve villageoise. – *Richard Cœur de Lion.* — Travaux des années 1786 et 1787.

I.

Pour ne pas interrompre le récit des travaux de Grétry à l'Académie de musique, nous avons laissé de côté les opéras comiques qu'il composa en 1784, après la représentation de *la Caravane* et avant celle de *Panurge*. Trois fois dans cet espace de temps, le nom du maître parut à la Comédie-Italienne, avec une fortune diverse.

Théodore et Paulin, comédie en trois actes de Desforges, musique de Grétry, fut représenté pour la première et dernière fois sur ce théâtre, le jeudi 18 mars 1784; malgré le mérite de la musique, dont le public applaudit les « chants variés, tour à » tour pleins de sensibilité, de grâce, de gaieté, et toujours » simples et faciles [1] », malgré le jeu des acteurs, Mlle Adeline (rôle de Denise), Mme Trial (Théodore), Trial (André), Michu (le marquis), Meunier (Lafrance), la pièce fut à peine écoutée jusqu'au bout, et la seconde représentation, annoncée pour le 20 mars, n'eut pas lieu. *Théodore et Paulin*, représenté à la cour peu de temps auparavant, n'avait pas obtenu plus de succès, et avait même « fort ennuyé la reine [2] ».

On réclamait des changements : les auteurs, retirant leur pièce, la soumirent à une transformation complète. Elle était à double intrigue : ils supprimèrent l'action principale, réduisirent le nombre des rôles, raccourcirent l'ouvrage en le mettant en deux actes. Le titre lui-même fut changé et l'opéra, rendu presque entièrement nouveau, fut joué le 24 juin 1784,

[1] *Journal de Paris* du 19 mars 1784, n° 79.

[2] *Mémoires secrets*, t. XXV, p. 204.

sous le nom de *l'Épreuve villageoise*. Cette fois il obtint un plein succès ; dès le premier soir, le public applaudit « avec trans- » port », il redemanda les couplets de Denise, et appela les auteurs à la fin du spectacle : Grétry et Desforges parurent aux acclamations de la salle [1].

La pièce n'entrait pas pour une grande part dans cet enthousiasme du public, et son unique mérite était de servir de cadre aux airs naïfs, simples et scéniques de Grétry.

L'Épreuve villageoise est une de ses plus heureuses compositions dans le genre des paysanneries, qu'il a plusieurs fois traité et qui était fort à la mode à la veille de la Révolution. Tandis que déjà l'orage grondait dans le lointain, tandis qu'un levain de haine et de revendication fermentait dans l'âme du peuple, la société brillante et insouciante qui formait la cour et les salons de Paris, se plaisait aux idylles et aux tableaux rustiques ; la reine jouait à la paysanne dans la prairie de Trianon, et le théâtre mettait sans cesse en scène, sous les plus fausses couleurs, le campagnard et le prolétaire, faisant du paysan inquiet et sombre un « bon villageois, doux, humble, » reconnaissant, simple de cœur et droit d'esprit, facile à con- » duire [2] ».

Plusieurs fois, Grétry contribue à ces peintures illusoires ; il choisit ses chants les plus frais, les plus naïfs, ses couleurs les plus sereines, pour *la Rosière de Salency*, pour *Colinette à la cour*, pour *l'Épreuve villageoise*. A la même époque, d'autres musiciens exploitent la même mine de succès, et c'est par vingtaines que l'on peut compter les pièces villageoises sur la scène de l'Opéra et sur celle de la Comédie-Italienne. L'un des ouvrages les mieux accueillis sur ce dernier théâtre avait été *les Trois fermiers*, paroles de Monvel, musique de Dezède, joué

[1] *Journal de Paris* du 25 juin 1784, n° 177. — Le roi de Suède, Gustave III, qui voyageait sous le nom du comte de Haga, assistait à la première représentation de *l'Épreuve villageoise* (*Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XIII, p. 550).

[2] Taine, *Origines de la France contemporaine, l'ancien régime*, p. 65.

en 1777, et dont les représentations s'étaient multipliées aux acclamations du public. Le neveu de Grétry nous apprend que les auteurs de cet heureux ouvrage se brouillèrent, et que Monvel, ayant écrit *Blaise et Babet*, vint l'offrir à l'auteur de *l'Amant jaloux*. Le maître, en refusant sa collaboration, engagea vivement l'auteur des paroles à se rapprocher de Dezède et à lui confier sa pièce [1]. Grétry regretta peut-être de n'avoir point composé *Blaise et Babet*, en voyant le succès obtenu par cet opéra, qui mit le comble à la réputation de Dezède, en 1783; mais bientôt *l'Épreuve villageoise* lui permit de produire des tableaux du même genre, auxquels le public ne ménagea point les applaudissements.

Peu de mois après la représentation de cette agréable paysannerie, Grétry donna avec Sedaine à la Comédie-Italienne ce beau et fameux *Richard Cœur de Lion*, resté classique et presque populaire, et que son mérite supérieur, non moins que sa célébrité universelle, ont fait souvent regarder comme le chef-d'œuvre du musicien. A ce double titre, l'ouvrage offre un intérêt tout particulier, et demande une étude détaillée.

On connaît les traits généraux de l'histoire de ce roi Richard d'Angleterre, que sa bravoure et son caractère aventureux avaient fait surnommer Cœur de Lion; on sait comment, au retour de la croisade, au mois de janvier 1193, en traversant l'Europe sous un déguisement, il fut reconnu et conduit par les soins du duc d'Autriche Léopold V au château de Dürenstein sur le Danube. « Cette capture vaut de l'or et des dia- » mants! » s'écria l'empereur Henri VI, dès qu'il apprit cette nouvelle, et il se promit d'arracher à son royal prisonnier une forte rançon avec une flotte de cinquante vaisseaux qui l'aidât à triompher de ses ennemis. Richard resta plusieurs mois captif dans la forteresse de Dürenstein; dans la semaine de Pâques 1193, il fut conduit à la diète de Spire, pour discuter les conditions de « l'ambitieux et avare » empereur d'Allemagne, qui le retint ensuite prisonnier au château impérial de

[1] Grétry neveu, *Grétry en famille*, p. 20.

Trifels, en Alsace, jusqu'à l'arrivée de sa rançon, c'est-à-dire pendant près de deux ans [1].

Protecteur des poètes et des trouvères, Richard était lui-même instruit dans « la gaie science, » et l'on a conservé des vers composés à Trifels par le souverain captif [2]; les premières voix qui se firent entendre en Europe en sa faveur furent celles de deux troubadours du Midi, Pierre Vidal et Pierre de la Caravane. Mais la légende attribue un rôle bien plus important à un troisième poète chanteur, Blondel de Nesle, trouvère picard, dans lequel on croit voir tantôt le protégé reconnaissant du roi d'Angleterre, tantôt son maître dans l'art de la poésie chantée.

Blondel, conduit par un providentiel hasard auprès du château de Dürenstein, et chantant un air composé par Richard, entendit le roi lui répondre de l'intérieur de sa prison; d'autres récits font achever par le trouvère le couplet commencé par le prince, mais il importe peu. Blondel, transporté de joie, chercha le moyen de parvenir auprès de Richard, et, se présentant comme trouvère au gouverneur de la forteresse, prouva ses talents par quelques contes, et parvint à pénétrer ainsi dans le château.

Cette poétique et romanesque anecdote, racontée par quelques chroniqueurs du moyen âge — par la chronique de Normandie, par la chronique de Rains, — fut accueillie et imprimée au XVIe siècle par le président Fauchet; depuis lors, elle a été successivement reproduite, attaquée ou défendue par les historiens; on cite parmi ceux qui la regardent comme authentique, Ginguené, Sinner, Guillaume de Massieu, Sismondi, Henri Martin, Warton, Goldsmidt [3]; d'autres la révoquent en

[1] Jules Zeller, *La captivité de Richard Cœur de Lion en Allemagne*, 1193-1194, d'après des travaux récents en Angleterre et en Allemagne; dans le *Journal des savants*, livraisons de décembre 1880 et janvier 1881.

[2] Ces vers ont été publiés et traduits par M. J. Zeller dans le travail que nous venons de citer, livraison de janvier 1881, p. 58.

[3] H. Lavoix, *Histoire de Blondel;* dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 26 octobre 1873, quarantième année, pp. 339-341.

doute, et la critique historique semble aujourd'hui la rejeter définitivement dans le domaine de la légende [1].

Légende ou réalité, l'épisode est assurément émouvant et bien fait pour tenter un auteur dramatique et un compositeur de théâtre. Comment vint-il à la connaissance de Sedaine, poète « très peu versé assurément dans la science du moyen âge, » c'est ce qu'il est assez intéressant de rechercher. Depuis l'impression du livre de Fauchet au XVIe siècle, l'histoire de Richard et Blondel avait été quelque peu oubliée; en 1705, parut un singulier roman broché sur ce thème par Mlle L'Héritier de Valandon, sous le titre de « la Tour ténébreuse et les » jours lumineux, contes anglais accompagnés d'historiettes » et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard, » surnommé Cœur de Lion, roi d'Angleterre [2] ». Longtemps après, on vit reparaître les noms de Blondel et du souverain, et cette fois à propos d'une pièce de théâtre : le 24 juillet 1780, les comédiens italiens représentèrent *Rosanie*, pièce en trois actes, dont la musique était de Rigel; l'auteur anonyme des paroles avait mis en action un des contes chantés par Blondel au gouverneur pour obtenir ses bonnes grâces. Le *Mercure*, en rendant compte de cet opéra, résuma toute l'histoire de la découverte de Richard par le trouvère, et apprit à ses lecteurs que *Rosanie* était tirée d'un ancien fabliau : « Les merveilleuses » aventures de Richard I et de son ménestrel [3] ». A cette époque, Sedaine venait précisément de donner *Aucassin et Nicolette*, dont il avait puisé le sujet dans un vieux poème; le compte rendu du *Mercure* et la pièce de *Rosanie* attirèrent son attention sur l'histoire de Blondel, dans laquelle son rare instinct dramatique lui fit sans doute apercevoir immédiatement un sujet favorable au théâtre et à la musique.

Il se mit bientôt à l'ouvrage, mais, chose curieuse, ce ne fut point à Grétry qu'il porta le poème terminé de *Richard Cœur*

[1] J. ZELLER, *La captivité de Richard Cœur de Lion.*
[2] LAVOIX, *Histoire de Blondel.*
[3] *Mercure de France*, août 1780, pp. 43, 44.

de Lion : il paraît même le lui avoir d'abord refusé, pour l'offrir à Monsigny, son ami, son ancien collaborateur, avec lequel il avait partagé naguère plus d'un brillant succès. Monsigny avait vieilli depuis *Rose et Colas* et sentait la fatigue le gagner : renonçant à composer la musique de Richard, il engagea Sedaine à reporter sa pièce à Grétry : « Voilà, mon ami, votre » manuscrit de *Richard Cœur de Lion*. Ne doutez pas que » Grétry ne fasse la musique de cette pièce..... à l'égard de » votre premier refus, il aurait tort de se fâcher de la préfé- » rence que vous m'aviez accordée ; si elle n'était pas due pour » le talent, je la méritais à un autre titre. Dans ce moment ce » n'est pas à mon refus que vous la lui offrez ; c'est au con- » traire moi-même qui vous dis : Je ne puis faire votre pièce, » prenez Grétry. Bonjour, mon ami, etc. [1] ».

Bientôt le public apprit que Sedaine et Grétry composaient ensemble un nouvel opéra ; le titre de l'ouvrage ainsi que les noms des auteurs inspiraient une vive curiosité : l'attente fut longue et dura plusieurs années, si l'on s'en rapporte aux *Mémoires secrets* [2]. Enfin arriva le jour de la première représentation, le 24 octobre 1784 : l'indisposition d'un chanteur faillit la faire ajourner, ou en compromettre le succès. Les auteurs avaient confié le rôle de Richard à Philippe, bon acteur, encore près de ses débuts, et qui n'avait jamais créé de rôle. « A plusieurs répétitions, dit Grétry, la beauté de la » situation, la sensibilité de l'acteur, jointes au désir de bien » remplir son rôle, exaltaient son imagination, au point que » ses larmes l'étouffaient lorsqu'il voulait répondre à Blondel : « Un regard de ma belle..... » Le jour de la première repré- » sentation, cet acteur, plein d'ardeur et de zèle, fut attaqué » subitement d'une extinction de voix ; il n'était plus temps de

[1] Hédouin, *Mosaïque*, in-8°. Paris et Valenciennes, 1856 ; la petite lettre de Monsigny, dont M. Hédouin possédait l'autographe et qu'il a publiée à la page 338 de son livre, est datée de « Saint-Cloud, 2 octobre », sans indication d'année.

[2] *Mémoires secrets*, t. XXVI, p. 306.

» changer le spectacle, la salle était pleine; il me fit appeler » dans sa loge. — Voyons, chantez-moi votre romance. Il articula » quelques sons avec peine. — C'est bien là, lui dis-je, la voix » d'un prisonnier; vous produirez l'effet que je désire; chantez » et soyez sans inquiétude [1]. » Malgré les encouragements du compositeur, Philippe crut nécessaire de réclamer l'indulgence du public [2], et son enrouement retarda la deuxième représentation jusqu'au 30 octobre [3]. Clairval remplissait le rôle de Blondel « d'une manière inimitable », nous dit Grétry.

Richard Cœur de Lion eut beaucoup de succès, et les deux auteurs furent appelés à la fin du spectacle avec de grands applaudissements; ils résistèrent à ces instances, qui devenaient moins flatteuses à force d'être prodiguées, et ne parurent point. Le *Mercure* les en approuva beaucoup et dit : « Leurs » confrères suivront-ils cet exemple? Ainsi soit-il [4]. » Pourtant les louanges étaient mêlées de critiques : on blâmait le troisième acte et le dénouement de la pièce, que La Harpe définit en quelques mots : « Des situations, des effets de théâtre, et » des fautes de toute espèce rachetées par la musique [5] ».

La partition elle-même ne fut pas placée par les critiques au rang élevé que notre temps lui attribue : les *Mémoires secrets*, qui parlent deux fois de *Richard Cœur de Lion*, ne disent rien de la musique; La Harpe écrit : « Elle est de Grétry »; le *Mercure*, qui consacre vingt-cinq pages à *la Caravane*, parle très brièvement de *Richard* : « La musique est d'un genre facile et » agréable. On a entendu avec transport une foule de petits » airs, de rondes, de vaudevilles écrits d'un style gracieux et » piquant. Quelques grands morceaux richement et largement » composés, ont fait reconnaître le musicien célèbre à qui » nous devons ce nouvel opéra-comique ». Le *Journal de Paris* et la correspondance de Grimm sont, il est vrai, plus louan-

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 370.
[2] *Mémoires secrets*, t. XXVI, p. 306.
[3] *Journal de Paris* du 30 octobre 1784, n° 304.
[4] *Mercure de France*, 30 octobre 1784, p. 234.
[5] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 266.

geux; mais, en 1813, Martine écrit encore que « la plupart des » morceaux de cet opéra ne peuvent être mis à côté de ceux » qu'offrent souvent d'autres ouvrages de Grétry [1] ». Il semble qu'il faille arriver à notre époque pour trouver une appréciation équitable de ce bel ouvrage, et nous la rencontrons dans un ouvrage consacré à Wagner, le grand réformateur de la musique moderne, par un de ses plus courageux défenseurs, M. Ed. Schuré :

« Si nous écoutons *Richard Cœur de Lion* après certains opé-
» ras modernes, nous éprouvons la sensation soulageante d'un
» homme qui se verrait transporté subitement d'un de nos
» vulgaires et bruyants jardins publics dans la vraie campagne
» aux collines ondulées, aux brises rafraîchissantes. La poi-
» trine se dilate, l'œil se repose, l'âme se retrouve. Dans cette
» musique, rien de faux ni de prétentieux, tout est naturel et
» sain. Au point de vue du drame sans doute les formes sont
» conventionnelles et nous ne sortons pas de la stricte chan-
» son; mais au moins les situations sont-elles toujours inté-
» ressantes, l'accentuation toujours juste, et la mélodie can-
» dide s'accorde parfaitement avec le vers. Jamais les mots
» ne sont tordus et hachés par le rythme musical, comme on
» se le permettra plus tard. Le rythme de la mélodie suit tou-
» jours le rythme de la langue. Enfin, dans la scène de recon-
» naissance entre Blondel et le roi, quand celui-ci, du fond de
» son cachot, entend la voix de son ménestrel sur l'air : « Une
» fièvre brûlante », et qu'il l'entonne à son tour, la grande émo-
» tion humaine nous saisit; car ici le chant devient action et
» la musique rend pleinement une situation palpitante [2]. »

L'hésitation de la critique et du public en 1784 avait pour-

[1] *Mémoires secrets*, t. XXVI, pp. 306 et 324; La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 266; *Mercure de France* du 30 octobre 1784, pp. 230-234; *Journal de Paris* du 22 octobre 1784, n° 296; *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc, t. XIV, p. 60; Martine, *De la musique dramatique en France*, p. 200.

[2] Schuré, *Le drame musical*, t. I, pp. 322, 323. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875-1876.

tant une excuse : *Richard Cœur de Lion* n'était pas, à ce moment, tel que nous l'admirons aujourd'hui; le dénouement de la pièce était défectueux, au point de refroidir l'enthousiasme excité dans la salle par les scènes précédentes : « On » engageait le gouverneur à rendre Richard; il cédait par rai» son, et quoiqu'il dît à Laurette que son amour pour elle » n'y avait point de part, les spectateurs le croyaient et blâ» maient le gouverneur qui manquait à son devoir [1] ». Cette fin était tellement antipathique au public que des amateurs s'appliquaient à en imaginer une autre, et proposaient ensuite aux auteurs leurs inventions; Grétry ne fut pas le dernier à chercher un meilleur dénouement, et trois jours après la première représentation, le 23 octobre 1784, pendant l'indisposition de Philippe qui empêchait l'ouvrage de reparaître, il écrivit à Sedaine pour lui proposer un changement :

« Mon ami, tout Paris fait un dénouement pour *Richard*, on » ne lui donne pas moins que le succès de Figaro, si le roi » était délivré d'une manière triomphante et par un coup de » théâtre qui frappe les spectateurs; j'y ai donc rêvé aussi de » mon côté et voici ce que je viens vous proposer et ce qu'il » serait très aisé de faire pendant l'enrouement de Philippe. » D'abord dans la scène entre Marguerite et Blondel, au troi» sième acte, il faudrait que Blondel dise à cette princesse : » Employons toutes les raisons, Madame, pour le persuader » que son maître est un traître. Si Florestan ne reste pas per» suadé, je vous quitterai et à la tête de votre nombreuse » escorte j'irai chercher le roi ou je perdrai la vie. Le gouver» neur viendra, aura sa scène avec Laurette, ensuite Williams, » ensuite celle de la comtesse; pendant le chœur « Rendez-moi » ce héros que j'aime », nous ferons dire à Florestan deux ou » trois fois des petits mots comme par exemple : « Que je suis » malheureux... je voudrais remplir vos vœux... mais mon » devoir, mon honneur... » Blondel part là-dessus et cette » sortie est je crois effrayante pour le spectateur; alors nous

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 375.

» pourrions donner à Laurette un petit air de reproches vifs
» à son amant ou entendre derrière le théâtre deux ou trois
» coups de canon, quoique la poudre ne fût peut-être pas
» inventée dans ce temps-là, ou un roulement de tambour. La
» toile du fond se lèvera comme dans votre *Déserteur*, et l'on
» verra Blondel, l'épée à la main, amenant Richard, et la garnison arrêtée par les chevaliers de l'escorte de la comtesse.
» Ce tableau doit être dessiné par un artiste : Robert fera notre
» affaire. La comtesse voudra courir dans les bras de Richard,
» se trouvera mal en voulant s'élancer ; Richard se précipite à
» ses pieds, William et Laurette retiennent le chevalier, et le
» dernier chœur tel qu'il est. Vous voyez, mon ami, qu'il n'y a
» pour nous que l'ouvrage d'un quart d'heure pour faire ces
» changements qui, je crois, feraient le plus grand effet.

» Je vous embrasse de tout mon cœur,

» Grétry [1].

» Paris, ce 23 octobre 1784 ».

Cette lettre nous montre Grétry sous un aspect nouveau, celui d'auteur dramatique; le dénouement qu'il proposait à son collaborateur ne fut point accepté. Sedaine, en général récalcitrant à la critique, avait mis presque deux ans à se décider au remaniement d'*Aucassin et Nicolette* : il lui fallut à peu près autant de temps pour se résoudre à retoucher *Richard Cœur de Lion,* dont les représentations se succédaient à intervalles moins rapprochés qu'on ne pourrait le croire : quatorze mois après son apparition, l'opéra fut annoncé en quatre actes au lieu de trois, le 22 décembre 1785; c'était sa trente-cinquième représentation [2]. Sedaine avait raccourci le troisième acte et inventé pour le quatrième un dénouement qui n'était en rien préférable au précédent; le public applaudit, comme il en avait l'habitude, les deux premiers actes avec une grande

[1] Le fac-simile de cette lettre autographe de Grétry a été publié pour la première fois dans la *Chronique musicale*, t. II, pp. 136-137.

[2] *Journal de Paris* du 22 décembre 1785, n° 356.

ardeur, mais ne se montra point satisfait des deux derniers, où Grétry avait cependant ajouté « de très beaux morceaux de » musique [1] ». Dès le lendemain, Sedaine annonça, par une lettre insérée au *Journal de Paris*, qu'il s'occupait de nouveaux changements, et le jeudi 29 décembre 1785, *Richard Cœur de Lion* reparut en trois actes, avec le dénouement du siège, que le public accueillit favorablement et qui fut publié dans la partition d'orchestre [2].

A partir de cette époque, le succès de ce bel ouvrage s'établit solidement. Dans la suite de notre travail, il nous faudra revenir sur ses beautés musicales si saillantes, sur les circonstances historiques auxquelles il se trouva mêlé. Dans l'histoire de Grétry, *Richard Cœur de Lion* est un pôle vers lequel nous serons plusieurs fois forcément attiré.

II.

L'année 1786 va nous présenter Grétry sous un aspect nouveau, celui de professeur. Le 29 juillet, les comédiens italiens donnèrent la première représentation du *Mariage d'Antonio*, comédie en un acte, dont les paroles étaient de Mme de Beaunoir, et la musique de Mlle Lucile Grétry, la seconde fille du compositeur, celle que nous avons vu naître le 15 juillet 1772 et baptiser le lendemain sous les noms d' « Angélique-Dorothée-Louise [3] ».

Le jour même de cette première représentation, Grétry fit

[1] *Journal de Paris* du 23 décembre 1785, n° 357.

[2] *Richard Cœur de Lion* a été doté récemment d'un quatrième dénouement, adopté pour la reprise à l'Opéra-Comique en 1874, et qui est à peu de chose près celui que Grétry proposait dans sa lettre à Sedaine; il a été imprimé dans la partition de *Richard* pour piano et chant, publiée à Paris, chez Heugel, 1874, in-8°, avec une notice historique par M. Victor Wilder.

[3] Voyez ci-dessus, p. 81. On voit que la seconde fille de Grétry ne portait pas l'un des prénoms qu'elle avait reçus au baptême, mais celui de l'héroïne d'un des opéras de son père.

paraître dans le *Journal de Paris* une lettre explicative, dans laquelle il déclarait que sa fille avait composé tous les chants du nouvel opéra avec leur basse et un léger accompagnement de harpe, mais qu'il avait lui-même écrit la partition et rectifié les ensembles; l'artiste exposait ensuite ses procédés d'instruction musicale, et c'est à ce titre surtout que sa lettre doit nous intéresser [1].

Dans cette lettre, comme dans tous ses écrits, comme dans ses partitions, Grétry nous montre clairement sa prédilection exclusive pour la musique dramatique, vers laquelle il avait été porté par son génie, et vers laquelle aussi il s'efforçait de diriger ses élèves; séparant ensuite avec soin les divers éléments artistiques qui constituent la musique de théâtre, il choisissait une branche spéciale, qu'il isolait pour la mieux étudier, et dont il scrutait avec une finesse sans égale les plus petits détails : c'était la déclamation. Les leçons qu'il donnait à sa fille, celles que plus tard Mme de Bawr reçut de lui roulaient presque continuellement sur cette partie de l'art, qu'il connaissait mieux que personne; dès les commencements d'une éducation musicale, Grétry dirigeait de ce côté les facultés de l'élève : « Il lui donnait à mettre en musique quelques vers, » pris au hasard, mais qui peignaient toujours un sentiment » quelconque. Alors il faisait sentir à l'élève toutes les fautes » d'expression ou de déclamation qu'elle avait pu commettre. » Il entrait dans les détails les plus intéressants sur le fond et » les ressources de l'art, et, pour se faire mieux comprendre, » il composait lui-même un chant, toujours vrai, toujours » mélodieux que lui inspirait la situation qu'il fallait peindre. » Ces leçons, si précieuses pour la personne qui les recevait, » le fatiguaient prodigieusement; mais il prétendait ne pas » pouvoir en donner d'autres [2] ».

Cependant ce musicien si fin, cet instituteur si soigneux

[1] La lettre de Grétry, publiée dans le *Journal de Paris* du 29 juillet 1786, n° 210, a été reproduite dans ses *Essais*, t. I, pp. 381-384.

[2] Mme DE BAWR, *Mes souvenirs*, in-8°, pp. 25 et suiv. Paris, Passard, 1853.

dans tout ce qui concernait la déclamation, était loin de connaître aussi bien et de pouvoir enseigner avec autant d'autorité d'autres parties de son art; nous avons dit déjà et nous serons forcé de répéter encore que la technique musicale lui était imparfaitement connue. Il éprouvait donc quelque embarras à l'expliquer à ses disciples, et c'est une chose singulière de voir un musicien de génie obligé de recourir à d'autres artistes pour compléter l'éducation de ses élèves; sa fille Lucile, à laquelle il apprenait à composer des chants d'un accent vrai, avait un professeur d'harmonie, l'organiste Tapray [1]; de même il choisit l'abbé Roze pour enseigner la théorie musicale à Mme de Bawr : « Montrez-lui, mon ami, dit-il au professeur, » montrez-lui ce que j'ai oublié; car maintenant il faut savoir». Il répéta deux fois ce mot « il faut savoir », et peut-être alors, ajoute l'élève qui nous a conservé ce récit, « peut-être l'auteur » de quarante ouvrages ravissants faisait-il un retour pénible » vers le temps de ses études [2] ».

Grétry avait pour principe qu'il faut changer souvent de maître; il disait que l'élève doit « tout voir, tout connaître, tout » comparer », et que mieux vaut s'égarer dans les systèmes opposés de plusieurs professeurs que « devenir la copie d'un » seul homme [3] ». Lui-même avait mis cette doctrine en pratique, et si son instruction technique avait des lacunes, du moins son originalité était demeurée intacte. Combien il serait intéressant d'étudier dans les œuvres de ses élèves le résultat de ses leçons! Maître sans rival dans l'art de la déclamation musicale, il s'efforçait d'en définir les lois, d'en transmettre la science aux jeunes gens qui enviaient ses précieuses qualités de compositeur dramatique. Par malheur, nul d'entre eux ne

[1] Grétry, *Lettre au Journal de Paris*, citée plus haut. — Tapray, né à Gray, en 1738, mourut en 1819. — D'après le jugement de Fétis, ses compositions sont « faibles de style et d'invention ». Grétry le qualifie d' « excellent maître ».

[2] Mme de Bawr, *Histoire de la musique*, in-12, pp. 255, 256. Paris, Audot, 1823.

[3] Grétry, *Essais*, t. I, pp. 385, 386.

nous a laissé d'œuvres propres à cette analyse. Absorbé par ses travaux incessants de composition, l'auteur de *Zémire et Azor* accepta peu d'élèves; on n'en connaît que quatre auxquels il ait donné des leçons d'une manière suivie : sa fille Lucile, qui mourut à dix-huit ans, et dont les premiers essais ne sont que des espérances; Darcis, que Grétry enseigna depuis l'âge de neuf ans, mais qui fut tué en duel, très jeune, après avoir mené la vie la plus orageuse, laissant deux petits opéras propres tout au plus à faire bien augurer de son avenir [1]; Mlle Caroline Vuiet qui, pouvant être « un compositeur distingué [2] », préféra se consacrer à la littérature; enfin Mlle Changran, qui devint Mme de Bawr, et n'étudia la musique qu'en amateur.

Dans ses vieux jours, Grétry se plut à enseigner les éléments de l'art à l'une de ses nièces, et il publia le résumé des leçons qu'il lui avait données, sous le titre *Méthode simple pour apprendre à préluder* [3]. Dans un temps où la musique instrumentale était encore regardée comme un genre inférieur, les amateurs ne cherchaient point à acquérir un talent qui leur permît d'exécuter et d'analyser des œuvres sérieuses de musique de chambre; ils se livraient à leur propre instinct musical, et l'art de préluder, c'est-à-dire d'improviser, était le but ordinaire de leurs études. Désirant acquérir quelques connaissances théoriques, ils entendaient se borner au strict nécessaire, et la bibliographie musicale du dernier siècle comprend

[1] Grétry, *Essais*, t. III, pp. 386 et suiv. — Fétis, *Biographie des musiciens*, t. II, p 429. Les deux opéras de Darcis sont *la Fausse peur*, un acte, 1776, et *le Bal masqué*.

[2] Grétry, *idem*. — Fétis, *idem*, t. VIII, p. 496. Mlle Vuiet épousa le colonel Auffdiener, qui était au service du Portugal; elle a donné, en 1786, un petit opéra, *l'Heureuse erreur*, dont elle avait écrit les paroles et la musique.

[3] *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie*, par A.-E.-M. Grétry, membre de l'Institut national des sciences et des arts, de l'Académie des philharmoniques de Bologne, de l'Académie royale de Stockholm et de la Société d'émulation de Liège, in-8°, 84 pages. A Paris, de l'imprimerie de la République, an X.

maint ouvrage d'enseignement sommaire destiné aux gens du monde. Rien, dans notre art, ne vieillit plus vite que les livres d'instruction, et l'on compterait par centaines les méthodes de toutes sortes reléguées dans un juste oubli par le progrès de l'enseignement moderne. Celle de Grétry n'était point de nature à se soustraire à cette loi commune, et le seul nom de son auteur lui donne encore quelque intérêt. Le musicien s'y montre, comme dans plusieurs chapitres de ses *Essais*, l'ennemi déclaré de la science : c'est un point de son esprit sur lequel nous aurons à revenir.

Les meilleures leçons que pût donner Grétry, c'étaient ses opéras ; c'est là que les jeunes musiciens de son temps étudiaient l'art de la scène ; c'est là que plus d'un compositeur moderne pourrait trouver d'utiles exemples et apprendre l'art souvent trop négligé de la déclamation musicale.

En 1785, Grétry est arrivé au faîte de la célébrité ; cette année marque l'apogée de son talent et de sa vogue. A quarante-cinq ans, il compte déjà dans son œuvre plus de vingt-cinq opéras, accueillis pour la plupart avec enthousiasme, et qui sont presque tous regardés comme des chefs-d'œuvre. *La Caravane* à l'Opéra, *Richard Cœur de Lion* à la Comédie-Italienne ont paru dépasser encore pour le mérite et pour le succès, tout ce qu'il pouvait faire espérer : ces deux ouvrages représentent en quelque sorte le maximum de son génie, et désormais, quoi qu'il fasse, il ne les dépassera point.

Ce n'est pas que Grétry se repose sur ses lauriers et qu'il laisse ralentir son activité productrice ; nous avons à mentionner plusieurs travaux importants dans le cours de l'année 1786 ; le 15 mars, il donne à la cour son grand opéra d'*Amphitryon,* que nous retrouverons à l'Académie de musique deux ans plus tard ; le 29 juillet, les comédiens italiens représentent *le Mariage d'Antonio,* que l'on peut presque compter parmi les œuvres de Grétry, puisqu'il avait lui-même corrigé, agencé les mélodies de sa fille, se chargeant d'écrire les ensembles et l'instrumentation : une part doit donc lui revenir dans le succès de ce petit ouvrage, que le public accueillit avec une bienveil-

lance marquée [1]; — le 30 octobre, au ThéâtreI-talien, on reprend *l'Amitié à l'épreuve,* que Favart et Grétry viennent de remanier encore une fois, et qui paraît en trois actes, avec trois rôles nouveaux et plusieurs morceaux de musique composés tout exprès; cette reprise obtient le plus heureux succès, et le public enchanté ayant appelé les auteurs, Grétry se présente conduisant le vieux Favart à demi aveugle [2]. — Le 7 novembre, à la cour, à Fontainebleau, les comédiens italiens représentent *les Méprises par ressemblance,* comédie en trois actes de Patrat et Grétry; le 13 novembre ils donnent, aussi à la cour, *le Comte d'Albert,* comédie en deux actes, de Sedaine et Grétry, avec *la Suite,* en un acte.

Le premier de ces deux ouvrages, *les Méprises,* fut joué à Paris le 16 novembre 1786, par Mlle Adeline, Mlle Carline, Philippe, Trial et Menier; moins bien accueilli qu'à la cour, il n'obtint qu'un succès modéré. Le *Journal de Paris* nous assure que « la musique a obtenu les plus grands applaudissements. » C'est toujours ce talent aussi varié qu'inépuisable, qui a » enrichi de tant de chefs-d'œuvre nos deux théâtres lyri- » ques, etc. [3]. » La correspondance de Grimm s'exprime tout différemment : « Quant à la musique, on a applaudi ce carac- » tère spirituel qui distinguera toujours le talent de M. Grétry; » mais le public a paru s'apercevoir souvent, dans cet ouvrage, » de l'espèce de négligence avec laquelle il travaille aujourd'hui » tout ce qu'il fait; on regrette que ce charmant musicien, » dédaignant trop le soin de sa gloire pour ne s'occuper que » de sa fortune, au lieu de soigner ses productions, ne songe » plus qu'à en multiplier le nombre [4] ».

Voilà deux jugements bien différents, et le second paraît sévère : c'est pourtant vers l'opinion de Grimm que l'on penche après une lecture consciencieuse de la partition des

[1] *Journal de Paris* du 30 juillet 1786, n° 211. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIV, p. 439.

[2] D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien,* t. III, p. 280.

[3] *Journal de Paris* du 17 novembre 1786, n° 321.

[4] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XIV, p. 527.

Méprises ; Grétry, qui nous donne tant de détails sur ses précédents ouvrages, se borne à nommer celui-ci ; faut-il voir dans cette abstention un indice de défaveur? Le fait n'aurait rien d'improbable, puisque dans le même volume le maître parle avec plaisir du *Comte d'Albert* qui fut composé en même temps, mais ne parut au Théâtre-Italien que le 8 février 1787.

Sans pouvoir compter parmi les chefs-d'œuvre de Grétry, *le Comte d'Albert* tient une place honorable dans la liste de ses ouvrages ; les deux actes de la comédie contiennent plusieurs morceaux dignes d'une attention particulière ; l'air du comte dans la prison, le duo des deux jeunes filles, la prière de la comtesse sont des pages d'un accent profondément senti. Le petit acte intitulé *la Suite du Comte d'Albert*, qui continue et termine l'opéra, offre un tableau riant, contrastant heureusement avec les scènes pathétiques qui l'ont précédé. Grétry trouvait dans ses interprètes de remarquables auxiliaires : Philippe, dans le rôle du comte, Trial, dans celui d'Antoine, Mlle Carline, qui paraissait seulement dans *la Suite*, recevaient chaque soir les applaudissements de tous les spectateurs; mais l'actrice excellente qui remplissait le rôle de la comtesse surpassait encore ses camarades : « Il est impossible, dit le » *Mercure*, de ne pas parler avec enthousiasme du jeu de » Mme Dugazon dans la comtesse, rôle où elle a déployé toutes » les ressources du talent le plus décidé, de la sensibilité la » plus expansible (sic), et qui ne peut qu'ajouter à sa répu- » tation [1] ».

Peu de temps après la représentation du *Comte d'Albert*, les comédiens italiens donnèrent, le 22 mars 1787, un deuxième ouvrage de la fille de Grétry, sous le titre de *Toinette et Louis*, divertissement en deux actes ; les paroles étaient de Patrat, le médiocre auteur des *Méprises par ressemblance*. Le public applaudit vivement un couplet qui terminait l'ouvrage :

Jeunes rosiers, jeunes talents
Ont besoin du secours du maître.

[1] *Mercure de France*, février 1787, pp. 140, 141.

Un petit auteur de treize ans
Est un rosier qui vient de naître.
Il n'offre qu'un bouton nouveau;
Si vous voulez des fleurs écloses,
Daignez étayer l'arbrisseau,
Quelque jour vous aurez des roses.

Cependant *Toinette et Louis* n'eut qu'une seule représentation; quelques personnes demandèrent l'auteur, et comme un artiste venait répondre qu'on l'avait cherché inutilement, une voix du parterre cria qu'il était sans doute retourné à l'école [1].

La chute du *Prisonnier anglais,* comédie en trois actes, de Desfontaines et Grétry, fut bien autrement rude; la première représentation de cette pièce (26 décembre 1787) donna lieu à un tumulte sans précédent au Théâtre-Italien; le parterre mécontent passa bientôt toutes les bornes : c'étaient des huées et des sifflets sans fin, des cris insultants pour les artistes, auxquels on jetait des pièces de menue monnaie, des boutons d'habits, des pelures d'orange. Le public réussit à faire interrompre la pièce, et continua le désordre après la chute du rideau, demandant la comédie des *Étourdis*, et refusant la *Servante maîtresse,* que proposaient les acteurs aux abois. Le tapage se prolongea bien au delà du moment habituel de la fermeture des spectacles jusqu'à onze heures du soir; il semblait que le parterre se fût grisé de bruit et de désordre [2].

Pour ne pas voir se renouveler un pareil scandale, les comédiens italiens prirent le parti d'asseoir le parterre, ainsi que l'avaient déjà fait leurs collègues du Théâtre-Français. Cette réforme, qui était, selon Grimm, « désirée par tous les hon» nêtes gens », semblait de nature à calmer le public, et rendait en tous cas la surveillance plus facile. Elle permit de donner, le 18 février 1788, la seconde représentation du *Prisonnier anglais*. Dans l'intervalle, le librettiste Desfontaines avait fait

[1] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XV, p. 44.

[2] *Mercure de France,* janvier 1788, pp. 41 et suiv. — *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XV, pp. 192, 193. — La Harpe, *Correspondance,* t. V, pp. 154, 155.

à sa pièce des changements très nécessaires, qui ne suffirent point encore à lui assurer un réel succès. Malgré les morceaux de Grétry, malgré le jeu et le talent de Mme Dugazon, de Mlle Renaud, de Philippe, de Chenard, l'opéra nouveau ne se soutint pas au théâtre. Nous le verrons reparaître un peu plus tard sous un autre titre, sans obtenir plus de succès.

CHAPITRE ONZIÈME.

Travaux des années 1788 et 1789. — Situation de Grétry au moment de la Révolution.

I.

Le Rival confident, opéra-comique en deux actes, paroles de Forgeot, musique de Grétry, donné à la Comédie-Italienne le 26 juin 1788, fut bien accueilli à la première représentation, mais n'eut qu'une courte existence, malgré les corrections et les changements opérés par le compositeur [1]. La partition qui a été gravée est un des plus faibles ouvrages du maître; ses contemporains s'en aperçurent, et l'on voit percer la lassitude et la critique à travers les politesses du *Mercure* : « En général, » dit le rédacteur, c'est une composition encore fort estimable » à bien des égards, et propre à prouver que les ressources » dramatiques de M. Grétry sont loin d'être épuisées [2] ». Ces lignes sont évidemment une réponse aux amateurs qui accusaient Grétry de négligence ou de fatigue; il faut bien dire que les partitions inégales ou médiocres des *Méprises par ressemblance*, du *Prisonnier anglais*, du *Rival confident*, et même du

[1] *Mercure de France*, septembre 1788, p. 185.
[2] *Idem*, juillet 1788, pp. 40, 41.

Comte d'Albert, n'étaient point à la hauteur de *Richard Cœur de Lion*, de *Zémire et Azor* et de *l'Amant jaloux;* le public, qui se lasse vite, avait besoin d'être excité par des beautés saillantes, irrésistibles, et il préférait les anciens ouvrages de Grétry à ceux que l'artiste produisait depuis deux ou trois ans.

Il en fut de même à l'Opéra, où *Amphitryon* essuya un sensible échec dans cette année 1788; Sedaine et Grétry avaient eu l'idée singulière de choisir dans le théâtre de Molière un des ouvrages les plus admirés pour le style et les détails, et de le transporter sur la scène lyrique presque sans y rien changer. Une telle entreprise ne pouvait réussir; la musique la plus spirituelle n'avait rien à ajouter à l'esprit qui débordait dans les vers de Molière, et l'on s'étonne que Grétry ait accepté cette tâche, en le voyant écrire dans ses *Essais* que l'on ne doit pas mettre en musique un dialogue par lui-même très spirituel, sous peine de faire double emploi; il ajoute qu'il eut grand'peine à composer la pièce bien écrite de *l'Amitié à l'épreuve*, tandis que le livret sans prétention du *Tableau parlant* lui avait permis de faire briller tout l'esprit de sa musique [1].

Malgré l'insuccès d'*Amphitryon* à la cour, en 1786, Sedaine et Grétry étaient très contents de leur ouvrage, dont la première représentation à l'Académie de musique eut lieu le 15 juillet 1788. Cette soirée ne réussit qu'à demi, et dès le lendemain il fallut apporter à l'opéra nouveau quelques modifications dont une lettre de Dauvergne nous fait connaître le détail :

« Paris, 17 juillet 1788.

» Monsieur, les changements faits hier dans l'opéra d'*Amphitryon* par MM. les auteurs et de convention avec nous, » portent sur l'augmentation du ballet du second acte et la » suppression d'un chœur de peuple mêlé d'un bavardage de » femmes qui terminait cet acte, et d'un nombre de mots qui

[1] Grétry, *Essais*, t. II, ch. LXV.

» avaient paru trop bas : nous verrons demain ce que le public
» pensera de ces changements, mais quoi qu'il en dise, il ne
» diminuera pas la haute opinion que MM. les auteurs ont de
» leur ouvrage.

» J'ai l'honneur d'être, etc. D'AUVERGNE [1]. »

Le public ne fut pas plus satisfait le 18 juillet qu'il ne l'avait été le 15, et après cinq représentations peu productives, *Amphitryon* fut retiré. Les documents officiels [2] nous donnent sur ces cinq soirées des détails assez curieux :

Mardi	15 juillet,	1re représentation.	Recette	3,865	liv.	2 s. et	111	billets gratuits.
Vendredi	18	—	2e —	—	2,539	12	128	—
Dimanche	20	—	3e —	—	1,359	6	139	—
Vendredi	25	—	4e —	—	2,040	12	141	—
Vendredi	1er	août	5e et dernière	—	1,445	10	149	—

Les deux auteurs subirent de très vives critiques, mais Sedaine surtout, qui venait d'être élu membre de l'Académie française en remplacement de Watelet, fut traité dans les salons et les correspondances avec la dernière sévérité ; il faut voir dans quels termes une femme de génie, Mme de Staël, annonce au roi de Suède l'élection récente du poète tailleur de pierres : « Sedaine, par pitié, vient d'être nommé de l'Académie. Ces » messieurs disent que c'est par considération pour son âge [3], » on dirait qu'ils sont une société de bienfaisance et qu'ils » donnent la préférence aux octogénaires ; mais Sedaine a tant » amusé le public sur les trois théâtres, qu'il méritait une » récompense [4]. » La Harpe s'arme de toute son admiration pour Molière, pour en écraser Sedaine : « Le ridicule de l'exé» cution est en raison de l'extravagance du projet... On ne » peut se figurer ce que c'est qu'une comédie de Molière récrite

[1] Archives nationales, O[1]629.

[2] *Ibidem*, O[1]636.

[3] Sedaine était né en 1719.

[4] GEFFROY, *Gustave III et la cour de France*, t. I, pp. 393, 394 ; lettre de Mme de Staël au roi de Suède, de novembre 1786.

» par Sedaine. La platitude et l'ineptie ne peuvent aller plus » loin [1]. » La correspondance de Grimm n'est pas moins catégorique, et après s'être vivement indigné contre l'entreprise de Sedaine, l'auteur critique la musique, qui n'a point produit l'effet que l'on attendait d'une nouvelle partition de Grétry [2].

Quelques morceaux seulement en étaient applaudis, et il est aisé de les reconnaître dans la partition manuscrite [3] : c'est un duo de Mercure et Bromia, chanté au premier acte par Rousseau et Mlle Gavaudan cadette, morceau spirituel, mais long, et d'un comique parfois un peu forcé; c'est le duo de Sosie et Bromia, au deuxième acte, auquel nous ferons les mêmes reproches; c'est encore, probablement, le quatuor du premier acte, habilement contrasté. L'esprit et la finesse de Grétry se font apprécier en plus d'une page, sans toutefois constituer un ensemble très heureux.

La pièce de *Raoul Barbe-Bleue*, intitulée par Sedaine drame en trois actes, offrait à Grétry un ensemble et des détails bien différents de ceux d'*Amphitryon;* certes, ce n'est pas ici que trop d'esprit dans le dialogue peut nuire à la musique; au contraire, la pièce est mal écrite, médiocrement agencée, et la succession de tableaux effrayants qu'elle présente excite les critiques et presque les murmures des spectateurs de la Comédie-Italienne, le jour de la première représentation, le 2 mars 1789. « Il y a de l'intérêt dans l'ouvrage, dit le *Mercure;* mais quand » il y en a, il découle toujours d'incidents ou de situations » atroces... De pareils sujets ne devraient jamais être portés » sur la scène, et surtout sur la scène lyrique [4] ». Cependant, *Barbe-Bleue* réussit, grâce à plusieurs morceaux de musique très émouvants, grâce surtout à l'actrice incomparable chargée de les interpréter : Mme Dugazon, que l'on a déjà tant admirée dans le rôle de la comtesse d'Albert, se surpasse elle-même dans celui d'Isaure; au premier acte, elle détaille avec un art

[1] LA HARPE, *Correspondance littéraire,* t. V, pp. 185 et 198.
[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot,* etc., t. XV, pp. 283, 284.
[3] La partition d'*Amphitryon* n'a pas été gravée.
[4] *Mercure de France,* mars 1789, p 98.

inimitable la scène de la toilette, favorablement disposée par Sedaine, et traduite par Grétry de la manière la plus heureuse : Isaure, fiancée à Raoul Barbe-Bleue, se répète qu'elle ne peut aimer que Vergy, qu'elle ne veut épouser que lui ; cependant les présents de Raoul l'entourent et attirent invinciblement son attention ; Isaure les admire et les essaie, se parant d'un bijou, puis d'un autre ; sa pensée la ramène à Vergy, et les alternatives de ces deux sentiments sont exprimées avec bonheur par le musicien. Enfin, la coquetterie féminine l'emporte, Isaure, parée du diadème étincelant que lui offre Raoul, s'admire dans le miroir et s'écrie : « Est-il beauté que je n'efface ? » L'allegro s'élance sans hésitation nouvelle et son allure n'exprime plus que le plaisir [1]. Bien secondée par Michu qui jouait Vergy et par Chenard qui chantait Raoul, la grande actrice n'était pas moins remarquable dans l'expression des sentiments de terreur et de désespoir qui remplissaient son rôle dans les actes suivants ; tout Paris courait la voir et tout Paris l'admirait : « Il n'y a pas deux avis aujourd'hui sur son compte, dit La » Harpe, et l'on convient unanimement que c'est le premier » talent des trois théâtres [2]... » Attirés par le charme de l'actrice, les amateurs se voyaient retenus par celui du musicien ; ils applaudissaient vivement « des motifs heureux et pleins de » mélodie [3] », qui contrastaient avec « des morceaux d'un » pathétique déchirant [4] », ils appréciaient l'art avec lequel Grétry avait diversifié les caractères, et distinguaient « de » grandes beautés d'orchestre [5] ». L'artiste pouvait donc trouver dans le succès de *Raoul Barbe-Bleue* quelque compensation aux échecs successifs qu'il avait essuyés depuis deux ans sur les deux théâtres.

[1] On le voit par cette rapide analyse, la scène d'Isaure dans *Barbe-Bleue* a quelque analogie avec la scène de Marguerite dans *Faust*. Il est curieux de comparer de près ces deux morceaux écrits à soixante-dix ans de distance.

[2] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. VI, p. 37.

[3] *Mercure de France*, mars 1789, p. 98.

[4] *Journal de Paris* du 3 mars 1789, n° 62.

[5] *Ibidem*.

Quinze jours après la première représentation de *Barbe-Bleue*, un nouvel ouvrage de Grétry faisait son apparition sur la scène de l'Académie de musique : *Aspasie*, opéra en trois actes, dont les paroles étaient de Morel, fut donné le 17 mars 1789. Le succès, contesté le premier soir, parut s'établir quelques jours après ; mais l'ouvrage, après s'être soutenu à grand'peine pendant trois mois, disparut sans avoir pu obtenir plus de quatorze représentations [1]. Morel s'était efforcé de persuader au public qu'on ne devait regarder le sujet d'*Aspasie* que comme un cadre favorable aux fêtes et aux ballets ; il avait fait disposer sur la scène, au lever du rideau, une reproduction vivante de la célèbre peinture de Raphaël, *l'École d'Athènes* [2] ; mais il avait, dans toute sa pièce, présenté sous un jour si inattendu et si ridicule les plus grands hommes de l'antiquité, il avait placé dans la bouche de Zénon, d'Anaxagore, d'Alcibiade, d'Aristophane, d'Anacréon [3], tant de fadeurs, tant de banalités, tant de platitudes même, que le public se mit à rire [4], et que probablement il eût manifesté plus bruyamment sa désapprobation, sans le luxe de la mise en scène et l'agrément des ballets. La partie vocale de la musique de Grétry fut sévèrement jugée, et sa faiblesse était notoire ; mais les airs de danse gracieux, élégants, bien rythmés, obtinrent de grands applaudissements, et plusieurs survécurent, dans d'autres partitions, à l'opéra pour lequel ils avaient été composés [5] ; l'un d'eux était calqué sur le célèbre morceau des *Sauvages*, de Rameau, et Grétry, craignant peut-être qu'on l'accusât de réminiscence,

[1] Archives nationales, O[1]636. — Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p. 361.

[2] *Correspondance littéraire de Grimm, Diderot*, etc., t. XV, pp. 439-440.

[3] Dans la partition manuscrite d'*Aspasie* conservée à la bibliothèque de l'Opéra, au lieu de Zénon et Anaxagore, on voit Platon et Pythagore ; l'idée de Morel était ainsi plus ridicule encore, s'il est possible ; dans la scène où Aspasie avoue son amour pour Alcibiade, l'ingénieux librettiste avait soin d'écrire, « Platon et Pythagore font la mine. » (Partition manuscrite, t. I, p. 233.)

[4] La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. VI, pp. 38, 39.

[5] de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. I, p 361.

prit l'initiative d'une explication ; le jour de la première représentation d'*Aspasie*, il fit insérer la lettre suivante dans le *Journal de Paris* :

« Messieurs, un des premiers sujets de la danse à l'Opéra » m'a demandé un air dans le genre et le caractère de celui » des *Sauvages* de Rameau pour l'opéra d'*Aspasie*, que l'on » donne aujourd'hui ; cet air était sans doute plus facile à imiter qu'à créer ; celui que j'ai fait, quoique différent par la » mélodie ou le chant, en a souvent conservé le rythme ou le » mouvement parce que c'est surtout sur le rythme musical » que le danseur règle ses pas. Je n'ai pas voulu copier » Rameau, mais j'ai voulu complaire à un artiste dont le rare » talent est bien fait pour contribuer au succès d'un opéra-» ballet. [1] »

II.

Par quelles causes peut-on expliquer la faiblesse ou l'inégalité de la plupart des partitions produites par Grétry dans ces années 1786-1789 ? Était-il arrivé à l'âge où l'inspiration devient moins abondante, le travail plus pénible ? Non sans doute, car en 1789 il était loin encore de la vieillesse. Né en 1741, il n'avait pas atteint sa cinquantième année quand il fit paraître *Aspasie*. Sa santé débile, ses hémorrhagies fréquentes l'avaient-elles vieilli de bonne heure ? Était-il rassasié d'honneurs et de succès ? Peut-être ; peut-être aussi se lassait-il des travaux de la composition ; c'est vers cette époque qu'il s'était mis à écrire ses souvenirs personnels, ses réflexions sur la musique ou la philosophie. Il prit en peu de temps un goût très vif pour cette nouvelle occupation, à laquelle nous le verrons se livrer et s'attacher de plus en plus ; dans un ouvrage écrit pendant la Révolution, Grétry arrive à déclarer sa préférence pour la lit-

[1] *Journal de Paris* du 17 mars 1789. — Comme dans *Panurge*, Grétry faisait répéter dans *Aspasie* l'ouverture à la fin de l'opéra, en guise de chaconne.

térature, et va même jusqu'à dire que sa prose durera plus que sa musique [1]. En 1789, il faisait imprimer le premier volume de ses *Mémoires ou Essais sur la musique*, et préparant déjà les deux tomes suivants, il en dictait des fragments à ses filles [2]. Il n'est pas temps encore de juger Grétry écrivain; au moment où nous sommes parvenus dans l'histoire de sa vie, il ne nous apparaît que comme compositeur, et c'est bien là, quoi qu'il en ait pensé dans ses vieux jours, le plus beau côté de son esprit.

A la veille de la Révolution, sa réputation et sa fortune étaient au comble. La ville de Paris avait donné son nom à l'une de ses rues; il se passait peu de jours où l'on ne jouât un de ses ouvrages sur les théâtres de Paris. Les comédiens italiens lui avaient offert une loge pour lui et sa famille, et il y paraissait à peu près tous les soirs [3], écoutant avec un plaisir marqué et bien légitime les applaudissements qu'obtenaient ses inspirations si vraies et si originales.

Ses revenus étaient fort beaux; en 1771, Louis XV lui avait accordé une pension de 1,200 livres : elle avait été portée à 2,400 livres par Louis XVI, en 1778; par un brevet daté du 26 novembre 1786, le roi lui accorda une augmentation de 3,600 livres sans retenue, qui portait à 6,000 livres la somme totale de sa pension [4]. En 1787, la pension de Grétry à l'Opéra avait été élevée de 2,000 à 3,000 livres [5]; la même année, par arrêt du conseil du roi, il avait été nommé inspecteur de la Comédie-Italienne, touchant à titre d'appointements une part entière de sociétaire dans les produits de ce théâtre, et cela sans préjudice de ses droits d'auteur [6].

A ces divers revenus Grétry ajoutait les appointements d'une

[1] Grétry. *La vérité*, t. I, p. xvj.
[2] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 217.
[3] Mme de Bawr, *Notice sur Grétry*, dans le Plutarque français, t. VI, p. 30.
[4] Archives nationales, O[1]677.
[5] *Ibidem*, O[1]625.
[6] Archives nationales, O[1]848. — Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, t. I, pp. 262, 264.

charge créée tout exprès pour lui, celle de censeur royal pour la musique, véritable sinécure, puisque la partie littéraire des opéras passait à l'examen des censeurs désignés pour les belles-lettres; le maître avait pour toutes fonctions d'apposer, sur quelques publications musicales, sa signature et des permissions d'imprimer; les collections d'autographes renferment quelquefois de ces approbations [1].

Grétry nous dit que son goût pour l'étude, son éloignement pour les mœurs des grands lui firent refuser à la cour les premières places relatives à la musique. « Celle de maître des » enfants de France, de surintendant de la musique du roi, le » cordon de Saint-Michel, qui me fut offert deux fois, rien ne » put me tenter [2]. » Il parle ailleurs des gens médiocres et intrigants, qui profitent des œuvres du génie pour les piller, faire de détestables ouvrages, et qui parviennent aux plus beaux emplois : « Voilà, ajoute-t-il, ce que j'ai vu en France » pendant trente ans, voilà ce qui m'a éloigné de toute place » relative à la musique, que je n'eusse pu conserver un mois, » parce qu'il m'eût été impossible d'obéir aux ordres ineptes » d'un ministre ignorant [3] ». Ces motifs ne l'avaient point empêché d'accepter les fonctions de censeur royal; ils ne le portèrent pas davantage à refuser le titre de directeur de la musique particulière de la reine [4]. Cet emploi lui procurait ses grandes entrées chez la reine, sans l'astreindre à un service régulier; Marie-Antoinette désirait seulement qu'il assistât aux concerts et aux spectacles dans lesquels on exécutait quel-

[1] *Inventaire de la collection Fillon*, n° 2382. « Grétry, 30 novembre 1786. » Approbation donnée par ordre du garde des sceaux à la gravure de deux » concertos de clavecin, composés par Viotti ». — *Catalogue d'une vente d'autographes*, Charavay, 1860, n° 248. « Rapport autographe signé comme » censeur sur onze symphonies d'Ignace Pleyel, in-8°, une page. Paris, 1787. » On trouvera le nom de Grétry, seul censeur royal pour la musique, dans l'*Almanach royal* de ces années.

[2] Grétry, *La vérité*, t. I, p. 163.

[3] Grétry, *Essais*, t. III, p. 9.

[4] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 239.

qu'un de ses ouvrages [1], et cette circonstance se produisit très fréquemment pendant plusieurs années; pourtant il vint un jour où la reine parut se lasser de la musique de Grétry; ce fut vers 1789, au moment de l'arrivée des acteurs italiens, et dans le temps où l'auteur de *Richard Cœur de Lion* semblait lui-même éprouver quelque fatigue. Grétry, soit discrétion, soit susceptibilité, ralentit ses visites; Marie-Antoinette le fit rappeler : « Elle me reprocha mon éloignement; j'eus le courage » de lui dire que, moi-même fatigué de ma musique, elle » devait en être rassasiée, et je fis l'éloge des bouffons italiens, » qu'elle protégeait alors. — Vous savez sans doute mieux que » moi ce qui me plaît, me dit-elle. Elle vit que je l'avais devinée, » et me conserva de loin des sentiments de bienveillance, qui » bientôt se seraient changés en dégoût, si je me fusse obstiné » à vouloir lui plaire [2]. »

Cependant la lassitude que la reine éprouvait à l'égard des opéras de Grétry n'eut point pour effet de ralentir les bontés qu'elle témoignait sans cesse à la plus jeune fille de l'artiste, Antoinette, qui était, comme nous l'avons dit, sa filleule. « Marie-Antoinette l'aime beaucoup, » disait Mme Dugazon à Bouilly, « il ne se passe pas de mois qu'elle ne la fasse venir à » Versailles, où toujours elle la comble de présents. Chaque » fois que Sa Majesté vient à notre théâtre, après avoir fait au » public ses trois révérences d'étiquette avec une grâce inimi- » table, elle cherche des yeux sa charmante filleule, et de sa » loge lui envoie un baiser, aux applaudissements de tous les » spectateurs [3] ».

Dans ces quelques années qui précédèrent la Révolution, Grétry jouissait de la vie la plus douce et la plus agréable, et semblait posséder à la fois tout ce qui peut rendre heureux. « Il fallait, » nous dit encore Bouilly, « être initié dans la vie » intérieure de Grétry pour avoir une juste idée de toutes les

[1] Grétry, *La vérité*, t. I, p. 163.
[2] *Idem*, t. I, p. 156.
[3] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, pp. 153, 154.

» jouissances dont l'environnait sa renommée. Aucun compo-
» siteur célèbre des nations étrangères ne venait visiter la capi-
» tale de la France sans éprouver le besoin de rendre hom-
» mage à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre qui retentissaient
» dans toutes les cours de l'Europe [1]. » Sa société intime était formée des esprits les plus distingués dans les lettres et les arts; à ses anciens et fidèles amis, Suard, l'abbé Arnaud, d'Alembert, Joseph Vernet, Marmontel, Favart, étaient peu à peu venus s'ajouter Sedaine, Delille, Greuze, Ménageot, Vien, l'abbé Lemonnier; comme autrefois, il passait l'été à la campagne, tantôt en famille, à Auteuil [2], dans une petite maison où il composait volontiers, remarquant l'heureuse influence de la belle saison sur son inspiration; tantôt en Normandie, à Montmartin, chez l'abbé Lemonnier [3]; tantôt à Lyon, lieu de naissance de sa femme.

Ses trois filles grandissaient, et chacune se faisait aimer par des qualités particulières : « l'aînée avait la figure d'une vierge;
» sa douceur, sa candeur la distinguaient des deux cadettes [4] »; Lucile, la seconde, avait un caractère plus actif, plus énergique, « en tout semblable au mien », dit Grétry [5]; elle était au physique « l'image vivante de son père [6] »; Antoinette, la plus jeune, avait encore plus de grâce et de beauté. — La mère du compositeur ne l'avait point quitté depuis 1771; Grétry avait encore fait venir à Paris son frère aîné Joseph, et il se trouvait entouré de tout ce qu'il avait de plus cher.

Pourtant les mauvais jours approchaient, et la première douleur qui vint troubler cette existence favorisée fut bien cruelle; Jeanne Grétry, qu'on appelait Jenny, l'aînée des filles du musicien, mourut d'une sorte d'anémie ou de consomption; on ignore la date exacte de ce triste deuil. Son père nous dit

[1] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. III, p. 101.
[2] Grétry, *Essais*, t. II, p. 99.
[3] Grétry, *La vérité*, t. I, p. lviij.
[4] Grétry, *Essais*, t. II, p. 399.
[5] *Ibidem*, t. II, p. 405.
[6] Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, p. 146.

qu'elle avait seize ans [1]; elle avait atteint cet âge le 1er décembre 1786 : c'est donc dans l'hiver de 1786-1787 que Grétry la perdit.

Ce fut le prélude d'autres peines qui se succédèrent à quelques années de distance; nous verrons dans le chapitre suivant que Grétry perdit Lucile presque aussi jeune que Jenny; avant de la voir mourir, il éprouva d'autres regrets non moins amers: « Je crus la rendre heureuse en lui donnant pour époux un » jeune homme dont l'éducation et les talents répondaient à » mes désirs..... Je fus trompé [2]. » Ce jeune homme était Marin, fils du censeur royal que les procès de Beaumarchais ont rendu célèbre.

CHAPITRE DOUZIÈME.

La Révolution.

I.

Le 12 juillet 1789, les affiches de l'Opéra annonçaient *Aspasie;* la représentation devait, comme à l'ordinaire, commencer à 5 heures, et quelques auditeurs étaient déjà installés dans la salle, lorsque vers 4 heures et demie une troupe bruyante d'hommes et de femmes du peuple vint réclamer à grands cris l'interruption du spectacle : dans la nuit, le bruit de l'exil de Necker s'était répandu, et la foule, rassemblée depuis midi dans le jardin du Palais-Royal, s'était avisée tout à coup de faire fermer les théâtres, « en signe de deuil ». La Comédie-Italienne obéit, l'Opéra n'essaya pas de résister à trois

[1] GRÉTRY, *Essais,* t. II, pp. 400, 401.
[2] *Idem,* t. II, p. 409.

mille têtes exaltées, qui parlaient d'incendie : Dauvergne et Francœur firent rendre l'argent aux rares amateurs déjà placés, et l'émeute, en voyant sortir du monde et fermer les portes, prit une autre direction [1]. Le peuple s'achemina vers les petits spectacles d'Audinot et de Nicolet, puis il promena dans Paris les bustes voilés de crêpe de Necker et du duc d'Orléans, que l'on croyait aussi exilé [2]. On sait comment se produisit, place Vendôme, la rencontre de cette foule hors d'elle-même avec le régiment Royal-Allemand et comment se termina cette fatale journée. On sait aussi que cette émeute fut le prélude d'événements plus graves et que le surlendemain la prise de la Bastille donnait à la Révolution le baptême du sang.

L'Opéra rouvrit ses portes le 21 juillet, avec permission de l'assemblée générale des électeurs, qui se tenait à l'hôtel de ville, par une représentation au bénéfice « des pauvres ouvriers qui ont combattu pour la liberté et la patrie »; il y eut trois spectacles semblables, le 21, le 26 et le 29 juillet : on donna ce dernier jour *Orphée* et *Panurge,* et la recette de 5,188 l. 12 s. fut versée à la ville sans déduction d'aucun frais [3].

C'est pendant ces journées d'agitation publique [4] que Mme Dugazon vint présenter à Grétry un jeune auteur de vingt-sept ans, J.-N. Bouilly, de qui les comédiens italiens venaient de recevoir un poème d'opéra-comique, intitulé *Pierre le Grand.* Au milieu d'un grand nombre d'ouvrages vieillis et démodés au point d'être presque illisibles, Bouilly a laissé des mémoires d'un style emphatique et prolixe, mais qui contiennent sur Grétry plus d'un détail intéressant. En 1789, le maître habitait la rue Poissonnière, en face la rue Beauregard ; c'est là que Mme Dugazon conduisit son jeune

[1] Archives nationales, O[1]628. — Manuscrit de Francœur à la bibliothèque de l'Opéra. — Ch. Nuitter, *L'Opéra en juillet 1789,* dans la *Chronique musicale,* t. I, pp 110 et suiv. Une estampe du temps, reproduite dans ce volume, représente le peuple assemblé devant l'Opéra.

[2] Bailly, *Mémoires,* t. I, p. 327. Paris, Baudoin, 1821.

[3] Ch Nuitter, *L'Opéra en 1789.*

[4] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations,* t. I, pp. 130-136.

protégé, et voici le portrait que Bouilly nous fait du grand musicien : « Tout ce que l'esprit et la finesse ont de plus ravis-
» sant, était empreint sur sa figure vénérable. A travers cette
» dignité d'un grand artiste habitué à d'éclatants hommages,
» perçait une bonhomie qui charmait et rapprochait les dis-
» tances. Un vieil accent liégeois qu'il avait conservé depuis son
» enfance, donnait à ses paroles je ne sais quel attrait qui en
» doublait l'expression. Je croyais voir Anacréon rajeuni, ou
» bien Orphée ayant pris une nouvelle forme pour enchanter
» les mortels par les sons ravissants de sa lyre [1]... » Comme tous les vieillards qui ont eu une jeunesse heureuse, Grétry aimait les jeunes visages; il fit bon accueil au nouveau poète qui se présentait à lui, et, partant pour Lyon, le pays de sa femme, il promit d'emporter le livret et d'écrire rapidement toute la partition.

Pierre le Grand fut représenté au Théâtre-Italien le mercredi 13 janvier 1790, sous le titre de comédie en quatre actes, en prose, mêlée de chant; indépendamment de la musique de Grétry, du jeu de Chenard, Narbonne, Philippe, de Mmes Dugazon, Gonthier, Saint-Aubin, Renaud, l'opéra nouveau répondait trop aux préoccupations et aux passions du moment pour ne point obtenir un grand succès. Le compte rendu du *Moniteur* nous indique nettement l'impression produite par cette pièce sur des spectateurs tout prêts à découvrir des allusions politiques :

« Il était difficile de choisir un sujet plus propre à inspirer
» un très grand intérêt. Le souverain d'un vaste empire, né
» avec un caractère bouillant, impétueux, capable de se porter
» aux plus grands excès, quittant ses États pour s'instruire et
» y faire naître les sciences et les arts; voyageant comme un
» simple particulier; travaillant dans les ateliers; avide de
» toutes les connaissances qui peuvent tirer ses sujets de la
» barbarie dans laquelle ils sont plongés; *se laissant conduire*
» par un homme de génie, qui devint son compagnon et son

[1] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, pp. 140, 141.

fiançailles de sa jeune sœur Antoinette avec Bouilly. La douleur de Grétry et de sa femme fut navrante. Le maître, ne pouvant plus se résoudre à occuper l'appartement où il avait passé de si heureuses années avec ses deux enfants, prit une nouvelle habitation, boulevard des Italiens, et en attendant le moment où le départ des locataires lui permettrait de s'y installer, il partit pour Lyon avec sa femme et sa dernière fille.

Grétry emportait le poème de Sedaine, pour en composer au moins quelques fragments. Son absence se prolongea pendant près de six mois, et se termina par un accident qui devait avoir de funestes conséquences : en quittant Lyon, on avait placé la voiture de l'artiste sur le coche d'eau qui remontait la Saône; Antoinette, en montant dans une barque, fit un faux pas et tomba dans le fleuve; Grétry qui ne savait pas nager, n'écoutant que son instinct paternel, se précipita à sa suite. Tous deux furent sauvés par quelques bateliers, mais l'émotion et l'action physique de l'eau froide hâtèrent le développement de la maladie fatale dont la jeune fille portait le germe; dès son arrivée à Paris, son fiancé s'aperçut avec effroi du changement de son visage. Grétry cependant non plus que sa femme ne semblaient inquiets; le maître avait repris la composition de *Guillaume Tell* et faisait entendre à sa fille chacun de ses morceaux. Bouilly lui avait offert le livret de *la Jeunesse de Henri IV*, et Grétry avait immédiatement composé un fragment pour en faire hommage à la reine; c'étaient des stances que le prince chantait en arrosant des lys. Marie-Antoinette se montra sensible à cette attention et fit apprendre au jeune Dauphin le morceau de Grétry.

Chaque jour la pauvre Antoinette se rendait un compte plus exact des progrès de son mal; l'ouverture de *Guillaume Tell* fut la dernière page de musique que lui fit entendre son père; on avait placé l'épinette près de son lit, sur une petite table de tric-trac; elle approuva, en disant : « Bien, père, cela sent le serpolet ». Ce furent presque ses suprêmes paroles [1].

[1] J.-N. Bouilly, *Mes récapitulations*, t. I, pp. 375-432.

Les répétitions de *Guillaume Tell* étaient commencées; on les suspendit. L'opéra fut donné pour la première fois le 9 avril 1791, et son bruyant succès ne dut être pour le malheureux père qu'une satisfaction mélangée d'amertume. Le public du Théâtre-Italien avait demandé les auteurs à grands cris; tous deux s'abstinrent de paraître; les acteurs ne s'étant pas tous rendus à ses tumultueuses invitations, le public impatient franchit les séparations de la salle, déchira le rideau qu'on avait descendu et parcourut la scène en vociférant. Le *Moniteur* se permit d'adresser des remontrances sévères aux auteurs de ce désordre, et déclara que de telles exigences n'étaient que « l'exercice d'un despotisme très répréhensible de la part d'un » peuple qui ne connaît pas encore les vraies limites de la » liberté [1] ».

Le sujet héroïque de *Guillaume Tell* était tout à fait approprié aux passions du moment; « l'ouvrage respire la haine de » l'oppression et l'amour de la liberté, dit le *Journal de Paris;* » tout ce qui a rapport à ces deux sentiments a été applaudi [2] ». Le *Moniteur* rappelle la tragédie écrite par Lemierre sur le même sujet « qui plus que jamais, ajoute-t-il, a droit de nous » intéresser [3] ». Ces deux recueils accordaient à Grétry les plus beaux éloges. Évidemment, le maître s'était identifié avec son livret; il y déployait une énergie peu commune dans son œuvre, et qui n'excluait pas le soin attentif des détails; plusieurs morceaux très remarquables plaçaient cette partition parmi ses ouvrages les plus intéressants, et les contemporains remarquaient avec plaisir l'heureux effet de couleur locale obtenu par l'emploi de quelques thèmes alpestres.

Grétry ne fut pas aussi bien inspiré par la comédie de Desprez, *Clarisse et Ermancé,* qu'il mit en musique après *Guillaume Tell;* la première représentation de cet opéra en trois actes fut donnée au Théâtre-Italien, le lundi 16 janvier 1792,

[1] *Moniteur universel* du samedi 23 avril 1791, n° 113.
[2] *Journal de Paris* du 11 avril 1791, n° 101.
[3] *Moniteur,* comme ci-dessus.

avec si peu de succès que les auteurs durent immédiatement le reprendre pour y faire des changements; la deuxième audition eut lieu le 16 février, sous le titre de *Clarisse et Ermancé ou les deux Couvents;* le résultat n'en fut pas beaucoup plus favorable, et l'ouvrage disparut définitivement après un très petit nombre de représentations. On reprochait au livret trop d'analogie avec une pièce du Théâtre-Français, *les Victimes cloîtrées*, et le public, auquel on avait offert depuis quelques années plusieurs sujets de ce genre, se montrait enfin las des épisodes de couvents. Quant à la musique, les journaux du temps en louaient le caractère « riche et dramatique », disant qu'on y découvrirait de nouvelles beautés à mesure qu'on l'entendrait davantage [1]; on l'entendit très peu et Grétry ne la fit point graver.

Basile ou à trompeur trompeur et demi, pièce en un acte tirée par Sedaine de l'épisode des noces de Gamache dans *Don Quichotte*, et que Grétry mit en musique, n'obtint pas plus de succès au mois d'octobre 1792 sur le Théâtre-Italien. Sedaine avait eu l'idée de remplacer Don Quichotte et Sancho par deux gentilshommes qui lui permettaient de mettre en scène « l'orgueil, l'ignorance et l'inutilité » de la noblesse; il reçut des éloges, mais sa pièce ne vécut que quelques soirées. *Le Moniteur* écrivit : « La musique a paru digne de Grétry; on y trouve » plusieurs morceaux qui rappellent sa première originalité, » et qui prouvent que cette imagination si féconde n'est pas » encore épuisée [2] ».

Parmi les compositions de Grétry à cette époque, il ne faut pas oublier la romance du Saule d'*Othello*, qu'il écrivit pour la première représentation de la tragédie de Ducis au Théâtre-Français, le 26 novembre 1792. Dans l'avertissement de sa pièce, le poète adresse à l'artiste des louanges et des remerciements : « C'est le citoyen Grétry, son nom n'a pas besoin

[1] *Moniteur universel* du 27 janvier 1792, 16 février 1792 et jours suivants. — *Journal de Paris* du 10 janvier 1792.

[2] *Moniteur universel* du 22 octobre 1792.

» d'éloge, qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il » s'est contenté, en grand maître, de quelques sons plaintifs, » douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la » scène et à la romance qui semblaient les demander. Ils sont » pour ainsi dire le chant de mort d'une malheureuse amante. » On ne les retient point, ils ne sont point distingués de la » situation et de la scène; ils se mêlent naturellement avec » elle, ils s'y confondent, comme une eau paisible qui, sous » des saules, irait se perdre insensiblement dans le cours » tranquille d'un autre ruisseau [1].... »

II.

L'aspect de Paris changeait rapidement et les théâtres entraient dans le mouvement révolutionnaire; en 1791, on voyait encore sur l'affiche du Théâtre-Italien *Silvain, l'Épreuve villageoise, Zémire et Azor, l'Ami de la maison, la Fausse magie, Raoul Barbe-Bleue, Aucassin et Nicolette, l'Amant jaloux, le Jugement de Midas;* toutes ces pièces n'allaient point tarder à disparaître, pour faire place aux ouvrages d'actualité. En attendant, elles servaient de prétexte aux manifestations des partis : le lundi 20 février 1792, on jouait *les Événements imprévus*, et Mme Dugazon remplissait le rôle de la soubrette. « La reine » assistait au spectacle, et dans un duo que le valet commence » en disant : « J'aime mon maître tendrement », Mme Dugazon » qui devait répondre : « Ah ! comme j'aime ma maîtresse », se » tourna vers la loge de Sa Majesté, la main sur son cœur, et

[1] *Othello ou le More de Venise*, tragédie par le citoyen Ducis. Représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792. Paris, Maradan, an II; avertissement, p. 6. — Ducis, à la fin de sa brochure, place une seconde version de la romance du Saule beaucoup plus développée, en douze couplets. « Peut-être, dit-il, cette romance sera-t-elle agréable à quelques personnes, et surtout aux femmes tendres et mélancoliques qui trouveront du plaisir à la chanter dans la solitude. Elles pourront s'accompagner avec la guitare, ou avec la harpe, ou le clavecin, sur lequel il sera très aisé de transporter la musique du citoyen Grétry ».

» chanta sa réplique d'une voix émue, en s'inclinant devant la » reine [1]. » Une partie du public se leva et applaudit ; les patriotes qui se trouvaient dans la salle ripostèrent par les cris de Vive la nation ! et « firent taire la cabale autrichienne... » Il est douteux, dit un de leurs journaux, que Louis XVI » et sa compagne viennent à bout par le moyen de leurs » valets et des histrions, de regagner l'estime et la confiance » d'une nation qui rougit enfin d'avoir obéi à une si longue » suite de rois sots ou méchants, et trop souvent l'un et l'autre » ensemble [2]. »

Bientôt on se rappelle qu'un air de *Richard Cœur de Lion* a été chanté par les gardes du corps dans le banquet de Versailles le 1er octobre 1789 : « O Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne ! » Voilà l'opéra de Grétry proscrit des théâtres, et quelques patriotes en brûlent solennellement la partition dans un café du Palais-Royal [3]. L'un d'eux trouve plaisant d'en choisir un autre air pour insulter Louis XVI, captif au Temple; il rythme trois nouveaux couplets sur le thème de Grétry « Que le sultan Saladin » et les intitule *le nouveau Grégoire :*

Qu'un prisonnier de renom
Gémisse dans un donjon,
Pour avoir trahi la France
En la livrant sans défense
Au sanguinaire Autrichien,
C'est bien, fort bien.
Mais cela ne lui fait rien.
Il pense en tout comme Grégoire
Vivre et bien boire.

Qu'on prenne ses revenus
Pour qu'il n'en abuse plus,
Et qu'on ne lui laisse en place
Qu'une somme dont la masse
Ne fournisse aucun moyen,
C'est bien, fort bien, etc.

[1] Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. I, p 140.
[2] *Révolutions de Paris*, n° 137; tome XI de la collection, p. 369.
[3] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, in-18, p. 99. Paris, Charavay, 1881.

Que l'arbre de la liberté
Près de sa tour soit planté
Et qu'on nargue sa faiblesse
Par des chants pleins d'allégresse
Suivis du plus doux refrain,
  C'est bien, fort bien, etc. [1].

Plus de *Richard* au théâtre, plus de *Pierre le Grand*, plus de rois, plus de princes; par ordre du comité de salut public, on substitue la dénomination de père sérieux à celle de père noble [2]. Grétry essaie de faire reparaître son opéra du *Prisonnier anglais* sous le titre de *Clarice et Belton ;* l'ouvrage, complètement remanié, se joue au théâtre de l'Opéra-Comique national, ci-devant Comédie-Italienne, le 23 mars 1793; il reçoit des applaudissements, des éloges très vifs dans le *Journal de Paris* [3], mais il ne se soutient pas à la scène, sur laquelle on ne veut plus guère voir que des pièces politiques. Les spectacles doivent suivre l'opinion du peuple et les exigences du gouvernement; on les a fermés pendant plusieurs jours après le 10 août 1792 [4]: on les ferme en mars 1793 à propos d'un échec de Dumouriez [5]. Le 1er août de la même année, la Convention nationale décrète :

« Tout théâtre qui se permettrait de faire représenter des

[1] Bibliothèque de la ville de Paris, n° 22,843, recueil de chansons républicaines. — Le même air de Grétry sert pour d'autres chansons : *Couplets sur la prise de Bruxelles,* par Ferru, employé à la commission de commerce, etc. (On les trouve dans le *Recueil d'hymnes républicaines qui ont paru à l'occasion de la fête de l'Être-Suprême,* in-24, p. 120. Paris, Barba, an II.) *Petite gaieté patriotique* sur la défaite de Brunswick; dans le *Journal de Paris* du 23 octobre 1792, reproduite dans l'*Histoire-Musée de la République française,* de M. A. Challamel, t. I, p. 251 Paris, Challamel, 1842. — Un air de *Pierre le Grand :* « Jadis un célèbre empereur » sert aussi de thème à une chanson patriotique, *La mort des tyrans*, qu'on trouve dans le recueil n° 22,830 de la Bibliothèque de la ville de Paris.

[2] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution,* p. 23.

[3] *Journal de Paris* du 25 mars 1793.

[4] Challamel, *Histoire-Musée de la République française,* t. I, p. 222.

[5] *Idem,* t. I, p. 298.

» pièces tendantes (sic) à réveiller la superstition de la royauté, » sera fermé; et les directeurs en seront poursuivis et punis » selon toute la rigueur des lois [1]. »

Mais l'abstention de toute manifestation royaliste ne suffit pas, il faut donner des preuves de civisme, il faut célébrer les actes de la Révolution. Poètes et musiciens se mettent à l'œuvre, et les pièces patriotiques se multiplient, plus remarquables par leur nombre que par leur valeur artistique. Comme l'a très bien dit un écrivain moderne, « cet élan qui faisait naître des » armées, cette formidable lutte soutenue aux frontières par » des soldats sans pain et sans souliers, c'était là, semble-t-il, » de quoi enflammer le génie. Eh bien ! l'on cherche vaine- » ment des pièces où de tels sujets aient trouvé des accents » dignes d'eux. Les poètes de valeur se taisaient, comme » Ducis, ou bien ils puisaient leurs œuvres républicaines dans » l'histoire de l'antiquité. Le côté horrible de l'époque semble » avoir porté malheur à ce qu'elle eut d'héroïque [2]. »

Grétry apporte sa contribution à ces spectacles révolutionnaires. Au mois de décembre 1793 (frimaire et nivôse an II) les annonces de l'Opéra sont suivies de ces mots : « En attendant » la première représentation de *la Fête de la Raison* [3] ». Cette *Fête de la Raison* est une pièce en un acte, dont la musique est de Grétry et les paroles de Silvain Maréchal ; on l'annonce jusqu'au 1er janvier 1794, mais à cette époque son nom disparaît subitement des affiches de l'Opéra ; on ne la donne que huit mois plus tard, le 2 septembre 1794 (16 fructidor an II), et sous un autre titre, *la Rosière républicaine*. Comment expliquer ce fait singulier? Les registres de l'Académie de musique sont incomplets à cette époque de bouleversements politiques, et une lacune de plusieurs mois nous prive des documents officiels qui éclairciraient infailliblement cette question. Les recueils périodiques du temps, le *Moniteur universel*, le *Journal*

[1] *Révolutions de Paris*, n° 211, t. XVII, p. 63.
[2] Th. Muret, *L'histoire par le théâtre*, t. I, p. 132. Paris, Amyot, 1865.
[3] *Moniteur universel*, annonce des spectacles, du 17 au 31 décembre 1793.

de Paris, les *Révolutions de Paris*, le *Journal de Perlet*, ne nous apportent pas de renseignements sur ce sujet; nous sommes donc forcé de nous en tenir au récit de Castil-Blaze, que nous n'acceptons du reste que sous bénéfice d'inventaire. Il écrit dans son ouvrage sur le théâtre de l'Opéra : « *La Fête de la* » *Raison*, opéra en un acte, devait être offert au public le 1er janvier 1794; l'affiche l'annonçait. On peut juger de l'effroyable » licence de cette pièce par l'ordre qui vint en arrêter l'exhibi- » tion et fit rendre l'argent. D'après ce qu'il permettait, on se » fait une idée des choses qu'un tel gouvernement frappait de » réprobation [1]...... Les auteurs firent disparaître les scènes » dont le comité de salut public condamnait la licence; ils » rajustèrent leur pièce qui fut donnée sous le titre de *la* » *Rosière républicaine* [2]. »

Tel qu'on le représenta le 2 septembre 1794, l'opéra de Maréchal et Grétry était « un outrage sans nom fait au culte catholique [3], » une odieuse et grossière manifestation d'athéisme; on y voyait une troupe de femmes assemblée devant la porte fermée d'une église et s'endormant en récitant le *Pater noster* et l'*Ave Maria ;* la toile du fond changeait, et l'on apercevait la Raison sur l'autel; on chantait en son honneur un hymne avec chœur :

Divinité de tous les âges,
Toi qu'on adore sans rougir,
Raison que nos aïeux peu sages
Sous le joug de l'erreur firent longtemps gémir, etc.

Puis venait le curé qui déchirait son bréviaire, sa soutane, et paraissait vêtu en sans-culotte, tenant en main le bonnet rouge dont il voulait coiffer le pape; ensuite deux religieuses qui passaient, étaient invitées à danser par un citoyen et, quittant progressivement leur allure timide, finissaient par se

[1] Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris; Académie de musique*, t. II, p. 23.
[2] *Idem*, t. II, p. 40.
[3] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution*, p. 271.

mêler à la carmagnole générale. Le *Journal de Paris* trouvait cette scène « très gaie » et donnait une pleine approbation à l'ouvrage tout entier [1], dont la critique moderne ne parle qu'avec indignation, si ce n'est même avec dégoût [2].

La Fête de la Raison ne fut pas la seule partition composée par Grétry pour les spectacles révolutionnaires ; nous en avons parlé d'abord parce qu'elle fut écrite la première, mais d'autres opéras du même artiste composés après elle, la précédèrent au théâtre.

Dans les derniers jours de février 1794 ou les premiers jours de mars (ventôse an II), l'Opéra-Comique national (ancienne Comédie-Italienne) offrit au peuple de Paris la première représentation du *Congrès des rois,* pièce en trois actes. C'était, dit le *Journal de Paris,* « une suite de caricatures sans liaison » et sans motif [3] », terminée par une carmagnole que les rois dansaient en bonnet rouge. Les paroles étaient du citoyen Des Maillot. La musique avait été « composée en commun » par plusieurs auteurs célèbres [4] », parmi lesquels figure Grétry.

Le 5 juin 1794 (17 prairial an II), on donnait sur le même théâtre *Joseph Barra,* fait historique en un acte, paroles de Levrier, *ci-devant* Levrier de Champrion, musique de Grétry. La mort récente de l'héroïque enfant était un sujet à l'ordre du jour, que les auteurs du temps se disputaient l'honneur de célébrer : le même soir, le théâtre Feydeau représentait l'*Apothéose du jeune Barra,* paroles de Léger, musique de Jadin, et

[1] *Journal de Paris national* du 18 fructidor an II (4 septembre 1794), n° 612.

[2] Voyez Th. Muret, *L'histoire par le théâtre,* t. I, pp. 134, 135; Welschinger, *Le théâtre de la Révolution,* pp. 271, 272; Ch. Nuitter, *Deux opéras révolutionnaires de Grétry,* dans la *Chronique musicale,* t. I, pp. 256-264 ; Th. de Lajarte, *La politique dans le Répertoire de l'Opéra,* dans la *Nouvelle revue* du 15 avril 1881; Castil-Blaze, *L'Académie de musique,* t. II, pp. 23, 40, 41.

[3] *Journal de Paris national* du 13 ventôse an II (3 mars 1794), n° 427.

[4] *Journal de Paris national* du 13 ventôse an II.

l'on vit paraître en même temps une quantité d'odes, d'hymnes et de romances sur le même sujet. Levrier, le librettiste de Grétry, eut l'idée ingénieuse d'inviter la mère du jeune Barra à la représentation de sa pièce et d'offrir ainsi au public deux spectacles à la fois [1]. *Joseph Barra* eut un petit nombre d'auditions, et les journaux jugèrent la musique très différemment : « Grétry s'est oublié », dit la *Décade philosophique ;* « un chœur » neuf et agréable, voilà tout ; c'est trop peu pour Grétry [2] ». Le *Journal de Paris* écrit au contraire : « La musique du citoyen » Grétry est digne de la réputation de ce célèbre composi- » teur [3] ».

Quelques mois après, parut *Denys le Tyran, maître d'école à Syracuse,* opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, musique de Grétry, joué le 23 août 1794 (6 fructidor an II) sur le théâtre des Arts (ancienne Académie de musique). La représentation de *Denys* précéda donc de quelques jours seulement celle de *la Rosière républicaine ou la Fête de la Raison,* dont nous avons parlé plus haut ; l'ineptie du livret de *Denys* égale la violence du poème de *la Fête de la Raison*. Les spectateurs peu difficiles de l'époque révolutionnaire y trouvèrent des « situations très gaies [4] », un ballet « rempli d'originalité et » des scènes pittoresques [5] ». C'étaient des danses d'écoliers jouant au *roi fondu.* La musique fut approuvée et le *Journal de Paris* déclara que cet ouvrage ajouterait à la réputation « de » ce compositeur célèbre, si elle n'était depuis longtemps soli- » dement établie [6] ».

Le troisième jour complémentaire, ou troisième sans-culot-

[1] *Inventaire de la collection Fillon,* n° 2383, lettre de Levrier à Palloy, du 16 prairial an II.

[2] *La Décade philosophique, littéraire et politique,* par une société de républicains, du 10 messidor an II, t. I de la collection, p. 421.

[3] *Journal de Paris national* du 21 prairial an II (9 juin 1794), n° 525.

[4] *Journal de Paris national* du 9 fructidor an II (26 août 1794), n° 603.

[5] *La Décade philosophique* du 10 fructidor an II, t. II de la collection, p. 233.

[6] *Journal de Paris,* comme ci-dessus.

tide an II (19 septembre 1794), parut sur le théâtre de l'Opéra-Comique *Callias ou Amour et patrie*, comédie héroïque en un acte, paroles d'Hoffmann, musique de Grétry. Cette pièce, dont l'action se passait dans la Grèce antique, mettait en scène un père sacrifiant son fils à la patrie : c'était évidemment un sujet plus digne de la musique que les carmagnoles du *Congrès des rois* et de *la Fête de la Raison ;* malgré les applaudissements et les éloges qui lui furent accordés lors de son apparition, *Callias* n'était pas destiné à vivre plus longtemps que ses aînés.

C'est à la même époque que l'on voit Sedaine ajouter à sa pièce de *Guillaume Tell* ce curieux avertissement, dans lequel il propose d'introduire « les braves sans-culottes de la nation » française » et l'air des Marseillais dans le dénouement de l'opéra ; il ajoute en même temps au titre de *Guillaume Tell* ces mots caractéristiques : « ou les sans-culottes suisses [1] ». De tous les anciens opéras de Grétry, c'était à peu près le seul qui fût encore au répertoire ; il figurait sur la liste des spectacles gratuits offerts au peuple conformément aux décrets de la Convention [2], et dont les « passages civiques » étaient toujours soulignés par de vifs applaudissements [3].

Après avoir cité l'*Hymne pour la plantation de l'arbre de la liberté,* composé sur des vers de Mahérault, nous en aurons fini avec les ouvrages de circonstance fournis par Grétry aux spectacles de la Révolution [4].

Il est difficile de concilier les grossières parodies de *la Fête de la Raison* avec ce que l'artiste écrivait en 1789 dans le premier volume de ses mémoires : « J'ai toujours été curieux des » cérémonies d'église lorsqu'elles sont observées avec toute la » décence et la dignité qu'elles exigent [5] ». Dans les écrits qu'il publia en 1797 et en 1801, Grétry ne dit pas un mot de ses

[1] *Livret de Guillaume Tell,* imprimé à Paris, chez Maradan, an II.

[2] Welschinger, *Le théâtre de la Révolution,* p. 31.

[3] *Idem,* p. 174.

[4] Grétry composa encore un opéra en un acte, *Diogène et Alexandre,* sur des paroles de Silvain Maréchal; cet ouvrage ne fut jamais représenté.

[5] Grétry, *Essais,* t. I, p. 248.

pièces révolutionnaires, sauf de *Callias* dont le sujet était incomparablement plus élevé que ceux de *Denys le Tyran* ou du *Congrès des rois*.

Est-ce par conviction, est-ce par crainte que l'auteur de *Richard Cœur de Lion* avait ainsi associé son talent aux détestables pièces de Silvain Maréchal? Il a probablement été poussé à la fois par ces deux sentiments, et la seule excuse de sa faiblesse, c'est qu'en ce temps d'abaissement général, Méhul, Cherubini, Kreutzer, Dalayrac, Berton, Devienne, Solié, Jadin, Trial fils, Blasius et Deshayes ont collaboré avec lui à la musique du *Congrès des rois*.

CHAPITRE TREIZIÈME.

Dernières années de Grétry.

I.

Pourtant ces jours de sang et de terreur eurent une fin, et les honnêtes gens purent jouir des précieuses libertés si chèrement achetées. La Révolution n'avait pas fait perdre à Grétry seulement ses emplois et la plupart de ses revenus : elle avait transformé le répertoire des théâtres et relégué dans une sorte d'oubli les ouvrages de ce maître; lors même qu'on ne jouait plus de pièces jacobines, les opéras de Grétry ne reparurent point. Le public s'était accoutumé à un genre nouveau de musique; Méhul, Cherubini et leurs émules avaient offert des partitions plus mâles, plus nourries d'harmonie et d'instrumentation, des chants d'un souffle plus puissant et plus entraînant. Surpris de ces effets nouveaux, Grétry les blâmait en

disant : « Il semble que depuis la prise de la Bastille on ne » doive plus faire de la musique en France qu'à coups de » canon [1] »; dans ses dernières partitions, *Pierre le Grand*, *Guillaume Tell*, il avait cependant tâché de se les approprier en partie; mais il sentait combien il en était éloigné par la nature de son talent et il sembla se résigner à laisser passer le torrent.

Ses ouvrages littéraires l'occupaient de plus en plus et l'éloignaient de la composition ; il écrivait : « Je le dis franchement, » soit parce que j'avance en âge, ou que les républiques ne » sont pas le pays des illusions, aujourd'hui la musique m'intéresse moins qu'autrefois..... Le langage musical a pour » moi trop de vague; arrivé presque à la vieillesse, il me faut » quelque chose de plus positif. L'homme de tous les âges est » charmé par l'attrait des beaux-arts, mais leur profession, en » ce qui a rapport au génie, ne convient qu'à l'âge où l'imagination et ses doux prestiges sont dans toutes leurs forces. Il » est temps de préparer ma retraite, et la philosophie, la » raison, qui sont une même chose, deviennent mon partage [2]. »

Il écrivait donc, abordant un peu tous les sujets, l'art d'abord, la philosophie, même la métaphysique, les questions de gouvernement, l'économie politique; le premier volume de ses *Mémoires ou Essais sur la musique* avait paru en 1789; il était consacré à ses souvenirs personnels. En l'an III, il avait terminé les deux suivants, qui furent imprimés aux frais de l'État, en l'an V (1797) : on comprit dans cette édition le premier volume, qui fut réimprimé en même temps. Aussitôt Grétry se remit au travail, et commença un ouvrage en trois volumes : *De la Vérité, ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, qui parut en l'an IX (1801) chez Pougens. C'est là qu'il expose ses vues politiques, s'efforçant de prouver qu'il est un républicain de vieille date : « C'est sans doute aux

[1] Grétry, *Essais*, t. II, p. 57.
[2] Grétry, *La vérité*, t. I, pp. x, xv.

» sentiments de républicanisme que j'ai sucés dès mon enfance,
» que je dois l'amour de la liberté et l'horreur de l'esclavage.
» L'accueil que j'ai reçu de l'ancienne cour, mon goût naturel
» pour les manières nobles et aisées, rien n'a pu ployer mon
» esprit à d'autres assujétissements que ceux de la Raison [1] ».

Grétry ne se rappelle plus qu'il était directeur de la musique de la reine et que la reine était marraine de sa troisième fille; il oublie également les dédicaces qu'il adressait au comte d'Artois, à la duchesse de Polignac, à Mme du Barry, au duc de Choiseul, à tous ces nobles dont il ne put « jamais tolérer » la suffisance orgueilleuse fondée sur de faux préjugés [2] ». Ajoutons bien vite qu'il réprouve la Terreur et qu'il parle avec dégoût des spectacles de cette époque [3], sans toutefois rappeler qu'il y collaborait. Il vante la modération [4], la tolérance [5], il croit à l'union des peuples [6], il consacre un chapitre aux « vertus principales du républicain [7] », et dans tout son ouvrage présente la vérité comme la première des vertus et la base de toute bonne morale et de toute bonne politique.

On le voit, dans sa correspondance, préoccupé du succès et de la vente de ses écrits; en l'an V, il s'agit des *Essais;* la vente va bien, vu l'état du commerce, mais les artistes pour lesquels il a composé ce livre ne l'achètent pas [8]. Il écrit à Ginguené pour le remercier des démarches qu'il a bien voulu faire auprès du ministre de l'intérieur relativement à l'impression de ces mêmes *Essais* [9]. Il témoigne à Pougens sa satisfaction de l'accueil favorable que l'Institut a fait à son

[1] Grétry, *La vérité,* t. I, p. 155.
[2] *Idem,* t. I, p. 157.
[3] *Idem,* t. I, p. cxij.
[4] *Idem,* t. III, chapitre XIX.
[5] *Idem,* t. III, chapitre XVI.
[6] *Idem,* t. I, avertissement, dernières pages.
[7] *Idem,* t. II, chapitre XI.
[8] *L'amateur d'autographes,* 6e année, p. 237. Grétry à M..., Paris, 7 floréal an V.
[9] *Idem.* Grétry à Ginguené, Paris, 15 prairial an V.

livre *De la Vérité* [1]. Il se plaint des « diables de journalistes » auxquels il faut mâcher la besogne [2] ». Lorsqu'il publie en l'an XII (1802) sa *Méthode pour apprendre à préluder*, il demande au ministre de l'intérieur de lui prendre des exemplaires pour une somme de 1,200 francs, et lui représente cette souscription comme « une bonne action [3] ».

D'ailleurs, il prépare d'autres volumes, et son occupation favorite, jusque dans ses dernières années, est la littérature; au moment de sa mort, ses héritiers trouvent chez lui huit volumes manuscrits sous le titre de *Réflexions d'un solitaire* [4]. Déposés chez le notaire de la succession, Me Lahure, où ils étaient encore en 1820 [5], ces volumes n'ont pas été publiés. Le tome V, à peu près complet, a été acquis en 1864 par la Bibliothèque nationale; les vingt-cinq chapitres qu'il contient n'ont pas d'autre rapport avec la musique que le nom de leur auteur [6]; les autres volumes ont été divisés par chapitres qui se sont éparpillés peu à peu; on les voit passer fréquemment dans les ventes d'autographes, et leurs titres donnent une idée de la variété des sujets traités. Très peu de fragments sont relatifs à la musique; nous avons eu la bonne fortune de pouvoir lire l'un des plus importants, le chapitre XIII du septième volume, intitulé *Convention entre la prosodie et le rythme*, dont le manuscrit autographe forme un cahier de 29 pages in-4°. L'artiste y répète plusieurs choses déjà dites dans ses *Essais;* il compare entre elles les langues française et italienne, parle des accents provinciaux, du grec, qu'il regrette de ne point savoir; il insiste sur la nécessité de joindre à la déclamation une mélodie bien rythmée : « La grande rectitude dans la pro- » sodie tue le rythme et le rythme impérieux tue la prosodie.

[1] *L'amateur d'autographes,* 6e année, p. 237. Grétry à Pougens, de l'Ermitage, 28 thermidor an IX.

[2] *Idem.* Grétry à M. Blaze, Paris, 28 brumaire an X.

[3] *Idem.* Grétry au ministre de l'intérieur, 3 fructidor an XII.

[4] Flamand-Grétry, *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry,* p. 195.

[5] *Idem,* même page.

[6] Bibliothèque nationale, Ms, fonds français, nouv. acq , n° 1740.

» Il faut donc les faire accorder; il faut qu'ils se fassent des » sacrifices mutuels...; » il revient à sa théorie de l'influence des climats sur la musique et à ses critiques sur les partitions « toutes noires » de notes de ses contemporains qu'il juge trop savants et trop bruyants. A côté de ces fragments, qui sont intéressants sans offrir pourtant rien de bien nouveau, les *Réflexions d'un solitaire* comprennent des chapitres complètement étrangers à l'art. Ce sont tantôt des *Études sur les mœurs parisiennes* [1] ou des *Comparaisons entre la vie de Paris et celle de la province* [2]; tantôt des théories philosophiques sur l'amour et les passions, comme ce chapitre *Aime-t-on la vie?*, daté du 11 février 1807, qui n'a pas moins de cinquante pages [3], ou celui-ci : *Le malheur de l'homme est de n'avoir que des demies* (sic) *passions* [4], tantôt des questions scientifiques, comme le fragment de 70 pages sur *la lumière et le son* [5]; quelques-uns enfin ont des titres très singuliers, comme : *Quand un noble extravague, pourquoi est-il plus extravagant qu'un roturier* [6] ?

Doit-on réellement regretter la perte d'un grand nombre de ces fragments et l'oubli dans lequel sont tombés les autres? Nous ne le pensons pas; comme l'a dit récemment M. J.-B. Rongé, « Grétry philosophe nous gâte un peu Grétry musi- » cien », et trop de longueurs, trop de théories faibles, tranchons le mot, trop de naïvetés, nous déparent ses écrits, pour que nous regrettions de n'en pas connaître davantage. Ce qu'il y a d'utile, d'intéressant et de vraiment remarquable dans son œuvre littéraire, ce sont les fragments sur la musique; occupant presque en entier ses premiers écrits, ces aperçus, ces théories artistiques deviennent de plus en plus rares dans ses derniers volumes, où ils cèdent le pas aux matières les plus

[1] *Catalogue d'autographes*, Laverdet, 1852, n° 805.

[2] *Catalogue d'autographes*, collection Trémont; Laverdet, 1852, n° 629.

[3] *Catalogue d'autographes*, collection La Bédoyère, 1862, n° 268.

[4] *Catalogue d'autographes*, collection du vicomte de Fer...; Charavay, 1866, n° 333.

[5] *L'amateur d'autographes*, 6e année, p. 238.

[6] *Catalogue d'autographes*, collection Valette, 1864, n° 1269.

diverses. Grétry, le vrai Grétry, artiste, musicien plein de finesse, d'esprit et de délicatesse, ne s'y montre plus que par instants.

Est-ce à dire que, comme Fétis l'a assuré, ces volumes aient été rédigés par une plume étrangère? Non certes, l'on y reconnaît assez la main et la tête de Grétry; d'ailleurs l'assertion de Fétis a été nettement démentie par M. Regnard, fils d'un intime ami du compositeur. Grétry, seul, a écrit les *Essais*, la *Vérité* et les *Réflexions* inédites; s'il s'est égaré dans des sujets trop vastes et trop divers, si parfois l'affectation de son temps imprime sur son style une trop forte empreinte, il suffit de revenir à ses partitions et aux commentaires qu'il y ajoute pour le retrouver tout entier, et tel qu'on aime à le voir.

D'ailleurs, après la Révolution, Grétry n'abandonna pas entièrement la composition, et il ajouta plusieurs ouvrages à la liste déjà si longue de ses opéras. Une pièce de Beaumarchais, *la Mère coupable*, l'avait tenté; dans une lettre non datée publiée par M. de Loménie, on le voit offrir à l'auteur du *Mariage de Figaro* sa collaboration :

« Je ne rêve qu'à votre *Mère coupable*. J'ai remarqué que la » musique n'est jamais si bien placée et ne fait jamais plus » d'effet que lorsqu'elle est rare. Voulez-vous que je choisisse » douze places où vous rimerez votre prose, et voilà tout? Je » vous réponds qu'on parlera un jour, si vous consentez à ma » demande, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la » colère d'Achille. Si vous donnez cette pièce aux Italiens, » elle peut avoir cinquante représentations de suite; si vous » y ajoutez douze ou quinze morceaux de musique, tous capi- » taux et de genres différents, elle doit en avoir cent, et j'aurai » fait de la musique sur un chef-d'œuvre digne du vieux

» GRÉTRY [1]. »

[1] DE LOMÉNIE, *Beaumarchais et son temps*, 4e édit., t. II, p. 456. Paris, Lévy. — *La Mère coupable*, jouée d'abord en 1792 sur un petit théâtre du Marais, parut à la Comédie-Française en 1797.

Ce projet n'eut point de suite, et loin de s'allier à l'un des plus célèbres écrivains de son temps, Grétry dut se contenter de travailler sur les livrets de deux poètes obscurs : Favières lui donna *Lisbeth*, et Guy, *Anacréon chez Polycrate.*

Le premier de ces ouvrages, représenté le 10 janvier 1797 (21 nivôse an V) à l'Opéra-Comique, obtint un plein succès. Le poème, tiré d'une nouvelle de Florian, *Claudine*, et dans lequel l'auteur avait introduit le personnage de Gessner; la mise en scène très soignée et qui reproduisait au second acte les groupes du tableau de Greuze, le *Père de famille;* les acteurs, Chenard, Solié, Michu, Mme Saint-Aubin et Carline, tout fut approuvé, et la musique de Grétry fut appréciée très favorablement par le public et par plusieurs recueils périodiques, le *Magasin encyclopédique* [1], le *Courrier des spectacles* [2], le *Censeur dramatique*, qui écrit :

« On serait tenté de croire que les deux auteurs ont pris à » tâche de n'y travailler que dans quelques journées de prin- » temps, sous un ciel pur, loin du tracas et des passions des » villes, en admirant les beautés de la nature [3]... »

Dans une lettre à son librettiste Favières, Grétry appelait *Lisbeth* « les derniers chants du cygne [4] ». Cependant, au même moment il donnait à l'Opéra, qu'on nommait depuis la Révolution le théâtre des Arts, un ouvrage en trois actes, *Anacréon chez Polycrate*, joué pour la première fois le 17 janvier 1797 (28 nivôse an V). « Jamais affluence de monde ne fut plus con- » sidérable, » dit le *Courrier des spectacles* [5], et tous les journaux du temps constatent le succès du nouvel opéra.

« La musique est gracieuse et douce, dit le *Magasin encyclo-* » *pédique;* on lui reproche avec raison quelques réminiscences; » mais ce sont des réminiscences aimables, et l'auteur peut bien

[1] *Magasin encyclopédique*, 2e année, 5e volume, pp. 263-267.

[2] *Le Courrier des spectacles*, n° 5, du 22 nivôse an II (20 janvier 1797).

[3] *Le Censeur dramatique*, n° 22, du 10 germinal an VI, t. III de la collection, p. 209.

[4] *Catalogue d'autographes*, collection Boilly, 1874, n° 697.

[5] *Le Courrier des spectacles*, n° 12, du 29 nivôse an V.

» se ressouvenir de ce qu'il a fait lui-même, quand tout le » monde se le rappelle avec tant de plaisir [1]. » L'impression du rédacteur de la *Décade philosophique* est analogue : « La » musique du célèbre Grétry est bien ce qu'elle doit être, à » quelques réminiscences près, fraîche et mélodieuse ; le musi- » cien s'est encore plus identifié avec Anacréon que le poète » même : mais on accuse avec quelque raison ses airs de ballet » d'un peu de monotonie [2] ».

Laïs chantait « avec la dernière perfection » le rôle d'Anacréon, Adrien celui de Polycrate, Mme Henri celui d'Anaïs.

Le succès d'*Anacréon chez Polycrate* fut vif et de longue durée : cet ouvrage ne disparut de la scène qu'en 1821, après une série de cent trente-six représentations [3] ; peu de temps après son apparition il eut deux parodies, l'*Ane-à-Créon,* joué le 13 mars 1797 (23 ventôse an V) sur le théâtre d'Émulation, et *Anacréon à Suresnes*, joué le même jour à l'Ambigu-Comique [4].

Un autre opéra de Grétry représenté quelques mois plus tard fut loin d'obtenir le même succès ; *le Barbier du village, ou le Revenant*, un acte dont les paroles étaient d'André Grétry, neveu du compositeur, fut donné au théâtre Feydeau le 6 mai 1797 (17 floréal an V). Le public se montra indulgent, appela les auteurs ; le librettiste parut seul [5] ; sa pièce eut une courte existence, et les *Annales dramatiques* la jugent en peu de mots : « La musique de l'oncle a fait passer les paroles du neveu [6] ».

Après deux ans de repos, Grétry revint au théâtre et donna, le 1er janvier 1799 (11 nivôse an VII), à l'Opéra-Comique, *Élisca ou l'Amour maternel*, comédie en trois actes, paroles de Favières. Le poète fut assez sévèrement traité par la critique : « Lorsqu'un » auteur n'a pas d'idées neuves, il place sa scène dans un pays

[1] *Magasin encyclopédique*, 2e année, 5e volume, p. 375.

[2] *La Décade philosophique* du 10 pluviôse an V, t. XII de la collection, p. 235.

[3] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, t. II, p. 11.

[4] *Le Courrier des spectacles*, n° 66, du 23 ventôse an V.

[5] *Idem*, n° 121, du 18 floréal an V.

[6] *Annales dramatiques*, t. I, p. 473.

» dont les mœurs sont différentes des nôtres, et la nouveauté » du spectacle tient lieu de situations [1] ». Le public se montra moins exigeant; quant à la musique, elle fut applaudie, et Grétry, appelé par les spectateurs, fut couronné sur la scène.

Le 7 novembre 1801, le nom du célèbre artiste parut encore une fois sur les affiches de l'Opéra; on représenta ce jour-là un petit opéra en un acte, écrit à l'occasion de la paix d'Amiens; les paroles étaient de Guillard, et l'ouvrage avait pour titre *le Casque et les colombes;* le lendemain de la première représentation, on donna le nouvel ouvrage en spectacle gratis; la troisième audition annoncée dans les journaux n'eut pas lieu [2].

Delphis et Mopsa, dernier et faible opéra de Grétry, était une comédie lyrique en deux actes dont les paroles lui avaient été fournies par le poète Guy; représenté pour la première fois le 15 février 1803, cet opéra disparut de la scène après une courte série de cinq auditions. La chute fut si évidente, le jour de la première représentation, que les auteurs ne furent pas même nommés [3]. Les journaux gardèrent la même réserve : « La » musique, quoique d'un homme connu et estimé, n'est pas » beaucoup meilleure que le poème, » dit le *Magasin encyclopédique,* qui ne prononce point le nom de Grétry [4].

II.

Privé par la Révolution des pensions et des emplois dont il jouissait sous l'ancien régime, Grétry se trouva fort gêné pendant la Terreur. Un livre de dépenses entièrement autographe, embrassant une période de dix ans, de 1793 à l'an XII, nous offre à ce sujet quelques renseignements curieux [5]. En 1793,

[1] *Magasin encyclopédique,* 4e année, 5e volume, p. 253.

[2] Th. de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra,* t. II, p. 24.

[3] *Correspondance des amateurs musiciens,* rédigée par le citoyen Cocatrix, n° 13, du 30 pluviôse an XI.

[4] *Magasin encyclopédique,* 8e année, 5e volume, p. 265.

[5] Registre des recettes et dépenses de Grétry; Bibliothèque nationale, Ms, fonds français, nouv. acq., n° 1739.

les dépenses du maître s'élevaient à la somme de 14,956 l. et ses recettes à 14,982 l. Dans ces recettes figuraient encore en cette année la pension des Italiens et quelques arriérés des pensions de l'Opéra et de la liste civile; cependant Grétry avait déjà dû vendre des jetons pour 156 l., des boîtes d'or pour 656 l. et un piano pour 600 l. Dans les années suivantes, quoique les dépenses soient inscrites irrégulièrement, on s'aperçoit clairement de la gêne du compositeur. Au mois de germinal an II, il est obligé de vendre « différents bijoux pour » vivre et payer quelques dettes. » Il nous apprend ailleurs que sa femme dut mettre à profit ses talents de peintre au pastel [1]. Cet état de choses ne dura pas longtemps et le gouvernement républicain accorda à l'artiste une pension de 2,400 livres [2]. Bientôt après, sa grande réputation le désigna pour occuper des emplois nouveaux; lors de la création du Conservatoire de musique, Grétry fut nommé inspecteur des études dans cet établissement; Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini, nommés en même temps, exerçaient les mêmes fonctions; Grétry figure pendant deux ans seulement (an IV, an V) sur la liste des inspecteurs; dans une pièce datée du 30 prairial an X (9 juin 1802), il déclare « qu'il n'avait accepté cette » place que pour le temps nécessaire à l'installation de cet » établissement indispensable à l'art musical, et que, vu les » hémorrhagies fréquentes auxquelles il était sujet, il était » obligé de donner sa démission (après une année d'exer- » cice) [3] ».

De même, lors de la réorganisation des anciennes Académies sous le titre d'Institut de France, en 1795, Grétry fut nommé avec Méhul et Gossec pour représenter la musique dans la classe des beaux-arts. Son nom figura également sur les premières listes des membres de la Légion d'honneur; la

[1] Grétry, *La vérité*, t. I, p. 163.

[2] Grétry, *Essais*, t. II, p. 415.

[3] Lassabathie, *Histoire du Conservatoire de musique*, in-12, p. 434. Paris, Lévy, 1860.

loi du 29 floréal an X (19 mai 1802), qui institua cet ordre, attribuait un traitement de 250 francs par an à chaque légionnaire militaire ou civil.

Grétry recevait en même temps des hommages d'un autre genre auxquels il n'était pas moins sensible; invité au dîner du Vaudeville, en février 1797, il s'y voyait fêté et acclamé; un auteur dramatique, Radet, chantait au dessert des couplets à sa louange :

D'Anacréon et de Lisbeth,
Amis, chantons le peintre aimable,
Et chantons le bonheur complet
De l'entourer à cette table.
Le vaudeville chevrottant
Chanter Grétry, c'est téméraire;
Non, mes amis, c'est un enfant
Qui donne un bouquet à son père [1].

Déjà le public parisien commençait à plaisanter des opéras bruyants qu'il avait admirés exclusivement pendant quelques années; dans une pièce de théâtre improvisée au moment de l'arrivée à Paris de la célèbre statue *Apollon du Belvédère*, conquise par les armées françaises, on voyait un personnage appelé Tromboner qui interrogeait le Dieu des arts :

Dis-moi quel est celui
Qui par sa mélodie
Obtient de Polymnie
La couronne aujourd'hui?

La voix d'Apollon répond : Grétry. Et Tromboner s'écrie : « Grétry! Voilà un jugement qui m'étonne! Je fais cent fois » plus de bruit que lui [2]. » Les trois auteurs de cette pauvre pièce dédièrent leur ouvrage à Grétry et l'invitèrent à la première représentation, donnée sur le théâtre des Troubadours,

[1] *Le Courrier des spectacles*, n° 49, du 6 ventôse an V.

[2] *L'Apollon du Belvéder*, ou *l'Oracle*, folie-vaudeville impromptu en un acte, par les citoyens Étienne, Moras et Gaugiran-Nanteuil, p. 23. A Paris, chez Roux, an IX, 1800.

rue de Louvois; ils reçurent du grand artiste la réponse suivante :

« J'ai assisté hier aux Troubadours, citoyens : c'était fête
» complète pour moi et pour ma famille qui m'accompagnait.
» L'Apollon du Belveder (sic) auquel j'ai fait la cour pendant
» dix ans, a bien voulu me reconnaître à Paris, et c'est à l'es-
» time flatteuse que vous avez de mes faibles talents que je dois
» cette reconnaissance qui m'honore. Continuez toujours de
» même, citoyens; j'ai fini ma tâche, mais j'aime les succès
» de mes survivanciers, et une moisson entière vous reste
» encore à cueillir.

» GRÉTRY[1]. »

En 1799, on reprit *la Caravane;* en 1803, *le Jugement de Midas;* en 1805, *la Rosière de Salency, les Événements imprévus;* puis vinrent *Richard Cœur de Lion, l'Amant jaloux, Colinette à la cour, Raoul Barbe-Bleue,* et bien d'autres partitions charmantes auxquelles les talents supérieurs d'Elleviou, de Martin, de Gavaudan, de Mme St-Aubin, semblèrent donner un nouvel éclat. L'empereur Napoléon voulut voir *Zémire et Azor* à Fontainebleau, et fit placer près de lui, pendant la représentation, l'auteur de la musique[2]; il eut pour Grétry d'autres attentions et lui fit rendre une partie des pensions dont il jouissait sous l'ancien régime.

Le républicanisme de Grétry ne semble pas s'être trop mal accommodé de l'établissement de l'empire; il eut peu de rapports personnels avec le nouveau souverain, mais se montra quelquefois à la cour, à l'occasion des représentations de ses ouvrages, ou dans les rangs des membres de l'Institut, lors des députations officielles. Il eut des relations plus fréquentes et pour ainsi dire plus intimes avec d'autres membres de la famille impériale. Nous le voyons écrire à Lucien Bonaparte : « Vos moments les plus agréables sont ceux où vous recevez

[1] *L'Apollon du Belvéder*, etc., page 2 du titre.
[2] BOUILLY, *Mes récapitulations*, t. III, p. 105.

» les remerciements des gens sensibles que vous venez d'obliger » avec la justice qui tient à vos opinions morales et la grâce » qui n'appartient qu'à l'amabilité de votre âge [1] ». Nous ignorons à quel fait se rapportent ces expressions de gratitude, et nous souhaitons que le propriétaire actuel de cette lettre autographe ait la bonne pensée de la publier en entier. Dans un billet adressé en 1808 à M. Desprez, Grétry exprime des sentiments analogues envers la reine Hortense : « S. M. la reine de » Hollande m'a toujours témoigné de la bonté et je ne suis pas » ingrat. Je l'ai aimée toute ma vie [2] ». Il la complimentait sur ses essais de composition ; la princesse se montrait pour lui pleine de grâce et de déférence ; elle poussa la bienveillance jusqu'à se rendre à l'Ermitage, et n'y ayant point trouvé Grétry, elle lui adressa ce billet, daté du 20 mai 1813 :

« M. Grétry, en visitant votre ermitage, je me flattais de » vous y trouver, et j'aurais eu beaucoup de satisfaction à vous » parler du plaisir que m'ont donné vos charmants ouvrages » et qu'ils me donneront toujours. Je suis sensible à ce que » vous voulez bien me dire d'obligeant au sujet de mes faibles » romances, et je me laisse aller à la vanité d'être louée par » celui dont les chants ne périront jamais.

» Recevez, Monsieur, l'assurance de ma sincère estime.

» Hortense [3]. »

Le frère aîné du compositeur, Joseph Grétry, était venu se fixer à Paris avant la Révolution ; il mourut le 3 floréal an IV [4], laissant une veuve et sept enfants, trois fils et quatre filles ; l'aînée d'entre elles était mariée depuis quelques mois à Louis-Victor Flamand, tapissier de son état, qui avait le tort de se croire poète, mais qui dans le fatras de ses œuvres plus ou

[1] *L'amateur d'autographes*, 6e année, p. 238. Grétry à Lucien Bonaparte, avril 1800.

[2] *Idem*. Grétry à M. Desprez, 15 décembre 1808.

[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 225.

[4] *Idem*, p. 176.

moins littéraires nous a transmis quelques détails sur les dernières années de Grétry. Ce Flamand prit à sa charge avec sa belle-mère, trois de ses beaux-frères et belles-sœurs; son oncle, le compositeur, recueillit les trois autres, un garçon, Alexis, et deux filles, Joséphine et Jenny [1].

De ce moment Grétry eut de nouveaux devoirs à remplir : il servit de père à ces trois orphelins; lorsqu'il eut perdu sa mère le 24 germinal an VIII [2], puis sa femme, qui mourut le 17 mars 1807 [3], ses neveux et ses nièces, qui constituaient toute sa famille, le préservèrent de l'isolement. Il maria Joséphine à un nommé Garnier; Caroline, à un architecte, Renié, élève de Percier et Fontaine; dans sa correspondance, on le voit sans cesse occupé du sort de cette nombreuse famille, et faisant pour ses neveux le métier de solliciteur. Ici, il s'adresse au comte de Montalivet et lui recommande Garnier : « C'est une espèce de dot, Monsei-» gneur, que je supplie Votre Excellence d'accorder à ma nièce [4] »; là, c'est « une place de page ou un grade militaire en » France ou en Hollande [5] », qu'il désire pour son neveu Honoré-Gabriel; l'aîné de ses enfants d'adoption, André, a plus que tout autre besoin de protection, car il est aveugle depuis sa jeunesse : Grétry le recommande à son tour et, faisant valoir son talent de poète, il assure « que feu Lebrun l'affectionnait particu-» lièrement, et qu'il le nommait son successeur [6] ». L'artiste eut la satisfaction de voir entrer Alexis à l'École polytechnique en 1800 et Honoré-Gabriel à l'école de St-Cyr en 1807. Rassuré sur l'avenir de ses neveux et nièces, Grétry put jouir en paix des hommages qui lui parvinrent dans ses dernières années.

En 1805, il vit sa statue se dresser sous le péristyle du théâtre de l'Opéra-Comique; le sculpteur Stouf l'avait exécutée aux

[1] Flamand-Grétry, *Itinéraire de la vallée d'Enghien Montmorency*, t. I, p. 99.

[2] Registre des recettes et dépenses de Grétry.

[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 194.

[4] *L'amateur d'autographes*, 6e année, p. 238.

[5] *Idem.*

[6] *Idem.*

frais d'un amateur, le comte de Livry, qui professait pour les ouvrages de Grétry une admiration sans bornes [1].

En 1809, la « Société académique des Enfants d'Apollon » l'inscrivit parmi ses membres et lui offrit une fête musicale pour sa réception solennelle; le 5 mars, le vieux maître, en entrant dans la salle des séances, vit son buste placé devant une glace sur laquelle on avait peint le soleil avec des rayons portant les noms de tous ses opéras; il entendit le président Guichard prononcer cette allocution fortement empreinte de l'affectation de ce temps :

« Monsieur,

« Accoutumé depuis longtemps à faire les délices de l'âme » sensible et délicate, vous n'êtes point étonné sans doute de » l'accueil délirant que vous deviez attendre des *Enfants* » *d'Apollon*, à votre entrée dans cette enceinte. Le feu du génie » qui vous inspire sans cesse devait être en rapport avec le fais- » ceau des enfants du Dieu des arts. Venez donc, fils chéri du » Dieu de l'harmonie, venez recevoir l'accolade que je dois » vous donner au nom de l'assemblée que j'ai l'honneur de » présider. »

Il y eut ensuite un discours de Bouilly, un concert entièrement composé de morceaux de Grétry, un banquet à la fin duquel on chanta plusieurs couplets de circonstance, entre autres un canon à trois voix, dont Berton avait écrit les paroles et la musique [2].

[1] L'enthousiasme du même amateur se traduisit aussi par la publication d'un volume intitulé : *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet, par* Hypolite (*sic*) de Livry, in-8°; Paris, Ogier, s. d. (1806); ouvrage incohérent et grotesque, qui fut suivi d'une autre brochure : *Recueil de mes réponses aux journalistes et de mes rebuts de journaux*, in-8°. Paris, Ogier, s. d. (1807).

[2] *Hommage rendu à M. Grétry par la Société académique des Enfants d'Apollon*, in-4°; Paris, imp. Plassan, 1809; — voyez aussi : Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon, 1741-1880*, in-8°; Paris, Durand et Schœnewerk, 1881; — et Bouilly, *Mes récapitulations*, t. III, pp. 237-265.

Dans l'été de la même année 1809, Grétry fit un petit voyage à Orléans, pour assister au mariage de son neveu Alexis, qui était ingénieur au corps des ponts et chaussées, en résidence dans cette ville. Le 25 juillet, les amateurs de musique d'Orléans offrirent au célèbre artiste un petit concert formé de fragments de ses œuvres, et dans lequel on récita des vers à sa louange; la même scène se renouvela quelques jours après chez un professeur orléanais, dont la fille offrit à Grétry une pensée et une immortelle, avec ces vers :

De ces moments si courts et pour nous si flatteurs
Puisses-tu garder la mémoire!
Pour te les rappeler daigne accepter ces fleurs.
L'une est l'image de nos cœurs,
L'autre est l'emblême de ta gloire [1].

Le 3 juin 1811, la ville de Liège fit l'inauguration solennelle de la place Grétry; on chanta une cantate de Dumont sur des vers de Henkart, le quatuor de *Lucile* avec une poésie de circonstance rimée par Rouveroy et des couplets parodiés par Bassenge sur le vaudeville de *la Fausse magie* [2].

L'auteur de *Richard Cœur de Lion* dut être particulièrement touché de cet hommage; sa ville natale lui avait déjà donné, en 1804, une marque flatteuse de souvenir : dans l'assemblée de canton du chef-lieu du département de l'Ourthe, chargée de désigner les candidats au sénat conservateur, vingt voix se portèrent sur le nom du célèbre compositeur [3]. Depuis 1782, Grétry n'était pas allé à Liège; arrivé presque à la vieillesse, il espérait encore y retourner; le 15 novembre 1807, il écrivait à Henkart : « C'est bien avec raison que mon cœur est resté » parmi mes compatriotes, dont je suis séparé depuis si long- » temps; j'ose encore espérer de revoir une fois ma bonne » ville de Liège; c'est l'unique vœu qu'il me reste à exécuter,

[1] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, pp. 195 à 198.
[2] Ces trois pièces de vers ont été réunies dans une brochure de huit pages in-8°, imprimée à Liège, chez Latour, 1811.
[3] *La Décade philosophique* du 30 floréal an XIII.

» si mes forces me le permettent[1] ». L'état précaire de sa santé lui fit remettre ce projet, auquel il dut bientôt renoncer définitivement; le 29 décembre 1810, il répondit à Dumont qui l'engageait à venir assister à l'inauguration de la place portant son nom : « Ah! mon ami, je puis vous dire que je ne supporte-
» rais ni le voyage, ni la cérémonie qui me touche de trop
» près. Chaque fois que je m'expose au froid, je crache le
» sang; voilà où cinquante-cinq opéras sortis de ma pauvre
» tête m'ont réduit. Non, dans ma bonne ville, au milieu de
» vous, j'étoufferais de joie, et vous ne voulez pas que je meure
» encore[2] ».

Depuis plusieurs années, Grétry habitait l'Ermitage qui avait appartenu à Jean-Jacques Rousseau, dans la vallée de Montmorency; l'auteur de *la Caravane* en avait fait l'acquisition le troisième jour complémentaire an VI, en l'étude de Me Paulmier, notaire à Paris[3]. C'est là qu'il passa ses dernières années, là qu'il reçut les visites empressées des amis de sa vieillesse; ceux de son âge mûr avaient presque tous disparu : Vernet, Marmontel, Sedaine, Favart, l'abbé Arnaud, l'abbé Rozier, d'Alembert, Greuze, l'abbé Lemonnier étaient morts. Grétry s'était lié avec d'autres personnages qu'attiraient sa grande réputation, son esprit agréable et son accueil bienveillant[4] : pendant l'époque révolutionnaire, il avait connu Rouget de Lisle et le peintre David; il attirait les jeunes compositeurs et les conseillait volontiers. Berton lui dut le poème de *Montano et Stéphanie*, que le librettiste Dejaure avait d'abord présenté à Grétry[5]. Dalayrac le visitait souvent et profitait de ses exemples et de ses conversations[6]; Boieldieu habita quelque temps

[1] Van Hulst, *Grétry*, p. 64.

[2] *Idem*, p. 67.

[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 171.

[4] Voyez dans le volume de Hédouin, *Mosaïque*, le chapitre intitulé « Ma première visite à Grétry ».

[5] Paul Smith, *Histoire d'un chef-d'œuvre, Montano et Stéphanie*, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 31 octobre 1841.

[6] Grétry, *Essais*, t. III, p. 263.

un chalet voisin de l'Ermitage [1], et se montra reconnaissant des conseils et de l'amitié de Grétry en lui dédiant sa partition de *Jean de Paris* [2]. Le vieux maître voyait souvent Bouilly, auquel il aimait à parler du passé et de sa fille Antoinette; il s'était lié avec le juge de paix de la commune de Montmorency, Regnard, qu'il choisit pour dépositaire de son testament, en 1809; avec Pougens, son libraire, et l'avocat Legrand; il entretenait des relations amicales avec plusieurs de ses confrères de l'Institut.

Grétry ne composait plus, et depuis la mort de sa femme (17 mars 1807), il ne retourna presque plus au spectacle [3]; quelques morceaux qu'il ajouta, en 1812, à la partition d'*Élisca* furent les dernières notes sorties de sa plume féconde; ces fragments donnèrent un surcroît d'intérêt à la reprise de cet ouvrage, qui parut le 5 mai 1812 à l'Opéra-Comique sous le titre un peu modifié d'*Élisca ou l'habitante de Madagascar*; Grétry neveu, le poète aveugle, s'était chargé de remanier le livret de Favières.

Le 30 août 1811, un meunier nommé Duhamel, dont le moulin était tout proche de l'ermitage de Grétry, fut assassiné par des malfaiteurs inconnus; cet événement produisit une très vive impression sur l'imagination du compositeur, qui voulut quitter sa maison de campagne et revenir à Paris. A peine y était-il installé qu'il tomba malade, et dès lors ses neveux et ses amis sentirent que la fin approchait; soutenu pendant quelques mois par les soins de sa famille et les secours de la médecine, l'artiste comprit qu'il n'avait plus que peu de temps à vivre et désira retourner à l'Ermitage pour y mourir. Une violente hémorrhagie acheva de l'abattre; le 12 septembre 1813, il adressa cette lettre d'adieu à Le Breton, secrétaire perpétuel de la Classe des beaux-arts de l'Institut :

[1] FLAMAND-GRÉTRY, *L'Ermitage*, p. 272.
[2] A. POUGIN, *Boieldieu, sa vie, ses œuvres*, in-18, p. 140. Paris, Charpentier, 1875.
[3] FLAMAND-GRÉTRY, *L'Ermitage*, p. 195.

« MON CHER CONFRÈRE,

» Il m'est impossible de me rendre à l'Institut pour le juge-
» ment du prix de musique. En arrivant à l'Ermitage, encore
» convalescent, une hémorrhagie qui a duré trois jours et pen-
» dant laquelle j'ai rendu huit palettes de sang, m'a jeté dans
» une faiblesse extrême. A présent, enflé jusqu'au diaphragme,
» j'attends le résultat de mes longues souffrances. Je suis
» résigné; mais je sens qu'en quittant cette vie, un de mes plus
» vifs regrets serait de ne plus me réunir avec mes chers con-
» frères que j'aime autant que je les honore. Faites-leur, je
» vous prie, part de ma lettre. Adieu, mon cher confrère, je
» vous embrasse de tout mon cœur.

» GRÉTRY [1]. »

Dès le lendemain, Le Breton accourut à l'Ermitage, accompagné du peintre Gérard; tous deux furent frappés du changement opéré dans les traits du malade, qui n'avait plus que quelques jours à vivre. Les soins de plusieurs médecins, Hallé, Nysten, Lejoyand [2], furent impuissants à le soutenir davantage, et le 24 septembre 1813, l'auteur de *Richard Cœur de Lion* expirait dans les bras de ses neveux, après avoir reçu du curé de Montmorency les suprêmes secours de la religion [3]. Il était âgé de soixante-douze ans et six mois.

III.

Le 26 septembre, le corps du célèbre artiste fut transporté de l'Ermitage à son domicile de Paris. Les funérailles se firent avec une très grande solennité; le cercueil était couvert de fleurs apportées de toutes parts depuis deux jours. Aux députations officielles de l'Institut et du Conservatoire s'était jointe une foule compacte, émue, respectueuse. Les coins du drap

[1] LE BRETON, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Grétry*, p. 29.
[2] FLAMAND-GRÉTRY, *L'Ermitage*, p. 228.
[3] BOUILLY, *Mes récapitulations*, t. III, p. 122.

mortuaire étaient portés par Méhul, Marsollier, Berton et Bouilly; les élèves du Conservatoire formaient la haie. Un corps de cent musiciens dirigés par Persuis occupait la tête du convoi; plus loin venait une seconde troupe aussi nombreuse que conduisait Kreutzer. On s'arrêta devant le théâtre Feydeau, où les artistes, tous vêtus de deuil, attendaient pour rendre honneur à Grétry; Gavaudan prononça quelques mots d'une voix émue, un orchestre caché fit entendre le trio de *Zémire et Azor :* « Ah! laissez-moi, laissez-moi la pleurer! » Le cortège se remit en marche et s'arrêta devant l'Opéra, où l'on avait préparé un hommage semblable; ce fut Aignan qui parla au nom des artistes de l'Académie de musique.

A 2 heures, on arrivait à l'église Saint-Roch, où s'était rassemblée une foule plus nombreuse encore; pendant la cérémonie religieuse, l'orchestre et les chœurs exécutèrent, selon les uns la messe des morts de Gossec, selon d'autres celle de Cherubini. Le cortège n'entra qu'à 5 heures dans l'enceinte du cimetière de l'Est (Père Lachaise); à ce moment, plusieurs milliers de personnes accompagnaient le corps; des chœurs de jeunes filles jetaient des fleurs en chantant le trio de *Zémire et Azor*, avec des paroles adaptées par Marsollier. Méhul et Bouilly prononcèrent des discours.

« Ce qu'il y eut surtout de remarquable dans cette triste » et glorieuse cérémonie, c'est que nul ne demandait à son » voisin : A qui rend-on de si grands honneurs? Depuis le » prince de l'Empire jusqu'au plus pauvre artisan, tous con- » naissaient Grétry, tous savaient par cœur quelques-uns des » airs qu'il avait composés, en un mot tous lui avaient dû des » jouissances [1]. »

[1] Mme de Bawr, *Notice sur Grétry;* — pour plus de détails sur les funérailles de Grétry, voyez le *Moniteur universel* du 29 septembre 1813, n° 272, pp. 1073, 1074; les discours de Méhul et de Bouilly sont publiés en entier; — Bouilly, *Mes récapitulations*, t. III, p. 122-132; — Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, pp. 231-245; les deux discours sont reproduits. — On trouvera encore le discours de Méhul dans le *Magasin encyclopédique*, année 1813, 5e volume, et celui de Bouilly dans l'ouvrage de Grétry neveu, *Grétry en famille*, pp vij-xxij.

Pendant plusieurs jours, les théâtres lyriques de Paris ne représentèrent que des opéras de Grétry; l'Opéra donna *la Caravane*, avec un divertissement adapté sur différents morceaux du maître [1]. L'Opéra-Comique prépara un spectacle composé de *l'Amant jaloux* et de *Zémire et Azor;* entre ces deux ouvrages, l'orchestre exécuta l'ouverture d'*Élisca*, et la toile en se levant découvrit le buste de Grétry entouré de tous les sociétaires en costume de deuil; trois d'entre eux, Mlle Regnault, Mme Boulanger et Chenard, chantèrent le trio de *Zémire et Azor;* Gavaudan lut une pièce de vers et tous les artistes défilèrent en déposant des branches de laurier au pied de l'image de Grétry. Le public applaudit cette scène avec une ardente émotion, et remarqua avec plaisir que l'on avait tracé sur la toile du théâtre le nom du compositeur, entouré d'une allégorie renfermant les titres de ses principaux chefs-d'œuvre [2].

Les artistes et les parents qui préparèrent la cérémonie funèbre de Grétry avaient cru retrouver dans ses papiers le *De profundis* auquel il travaillait de temps en temps et dont il parlait dans ses *Essais* [3]; malgré leurs recherches, ses neveux ne purent découvrir que des fragments sans aucune suite. Il est probable que plusieurs des partitions d'opéras que, selon quelques auteurs, Grétry laissa inédites, étaient aussi incomplètes; Fétis en porte le nombre à six : *Alcindor et Zaïde — Zimeo — Zelmar ou l'asile — Electre — Diogène et Alexandre — Les Maures d'Espagne* [4]. Grétry neveu n'en mentionne que deux : *Séraphine ou absente et présente,* sujet espagnol en trois actes, et *Zelmar ou l'asile,* grand-opéra en deux actes, dont les paroles étaient de ce même neveu [5]. Nous avons parlé à leur date de trois de ces ouvrages [6] et Fétis ne nous donne sur les

[1] *Magasin encyclopédique*, année 1813, 5e volume, p. 426.
[2] *Moniteur universel* du 30 septembre 1813, p. 1080.
[3] Grétry, *Essais*, t. I, p. 79.
[4] Fétis, *Biographie des musiciens.*
[5] Grétry neveu, *Grétry en famille*, p. 28.
[6] Voyez ci-dessus, pp. 153, 178 et 224.

autres aucun renseignement; il est probable que les partitions, si toutefois elles étaient terminées, ont été détruites comme l'acte d'*OEdipe à Colone* [1], ou qu'elles ont été éparpillées comme les *Réflexions d'un solitaire*.

A peine Grétry avait-il fermé les yeux que de misérables discussions d'intérêt s'élevaient entre les sept neveux et nièces qu'il avait institués ses légataires universels par un testament du 9 juin 1809 [2]. Flamand, qui les a racontées minutieusement, aurait mieux fait de les taire. On fit une vente du mobilier de Grétry, et l'empressement des acquéreurs, les prix élevés atteints par les moindres objets donnèrent une nouvelle preuve de la popularité du maître. Nicolo acheta le piano, Berton la canne avec laquelle l'auteur de *Silvain* battait la mesure aux répétitions de ses ouvrages; Boieldieu eut la cartelle, petit morceau de peau d'âne réglé qui servait à noter au passage les inspirations musicales [3].

S'il est pénible de voir les héritiers d'un grand homme se diviser sur de mesquines questions d'intérêt, il n'est pas moins triste de penser que la possession d'un lambeau de sa dépouille mortelle donna lieu à de longs débats entre son neveu et sa ville natale; il semble que cette relique soit profanée par les procès auxquels elle sert d'enjeu, et que nous rappellerons le plus brièvement possible.

Peu de temps après la mort de Grétry, son neveu Flamand, en son nom et en celui de quatre autres héritiers, sollicita et obtint du préfet de police l'autorisation de faire procéder à l'exhumation de son oncle et à l'extraction du cœur, dont il voulait faire hommage à la ville de Liège. C'était l'accomplissement d'un désir bien connu du compositeur, qui en avait parlé quelquefois, sans en faire mention dans son testament. Le 23 novembre, on procéda dans les formes légales à l'exhumation, et quelques jours après, Flamand écrivit au maire de

[1] Voyez ci-dessus, pp. 120, 121.

[2] Ce testament a été reproduit en fac-simile dans l'ouvrage de Flamand: *Itinéraire*, etc.

[3] Flamand-Grétry, *L'Ermitage*, p. 245.

Liège pour lui offrir le cœur de Grétry. La réponse, qui se fit longtemps attendre, n'était pas telle qu'on se croyait en droit de l'espérer; elle se terminait par ces mots : « Je vous prie de » m'adresser la boîte renfermant la précieuse dépouille par le » premier courrier en prenant les précautions nécessaires et » en faisant les recommandations convenables ». Ce mode de transport n'offrait pas les garanties et le caractère de respect exigés par l'objet dont il s'agissait. Flamand se dispensa d'envoyer le cœur de son oncle et bientôt, ayant acheté l'Ermitage, il se promit d'y conserver cette relique. Il laissa donc sans réponse la réclamation tardive que lui envoyèrent, en 1816, les magistrats liégeois; le 15 juillet de cette même année, il inaugura par une fête semi-religieuse et semi-profane un petit monument construit dans son jardin de l'Ermitage, et dans lequel il plaça le cœur de Grétry. Plusieurs années se passèrent encore, pendant lesquelles le public admis à l'Ermitage vint examiner l'habitation du grand artiste et son mausolée. En 1821, la ville de Liège fit une nouvelle réclamation, appuyée cette fois par plusieurs des héritiers de Grétry, mais à laquelle Flamand refusa d'acquiescer.

Ce fut le commencement des procès. Les juges du tribunal de Pontoise donnèrent gain de cause à Flamand en disant « qu'en matière de disposition de la dépouille mortelle d'un » défunt, il n'y a que le défunt lui-même qui puisse dicter des » volontés, et seulement d'une manière authentique ». La ville de Liège en appela, et sa cause fut défendue à la cour royale de Paris par le célèbre avocat Hennequin ; voici le texte de l'arrêt rendu le 17 mai 1823 :

« La cour, considérant que l'extraction du cœur de Grétry » n'ayant été demandée au nom de la famille et accordée par » l'autorité publique que pour en faire hommage à Liège, sa » ville natale, qui l'a accepté, et a fait préparer un monument » pour le recevoir, ordonne que le cœur de Grétry sera retiré » du jardin de l'Ermitage, en présence du maire de Montmo» rency - Enghien et des commissaires de la ville de Liège, » pour être remis à ceux-ci, sur décharge qui sera insérée » au procès-verbal. »

Flamand, qui depuis 1818 avait obtenu l'autorisation de joindre à son nom celui de son oncle, était poète, et si ses vers ne lui attiraient pas de succès littéraires, ils avaient du moins l'avantage de lui procurer les faveurs de la duchesse de Berri, à laquelle il dédiait quelques-unes de ses élucubrations; en 1823, il eut l'idée fort habile de placer, d'inaugurer et de couronner un buste de la princesse dans le jardin de l'Ermitage et d'écrire à cette occasion un nouveau poème. Ses peines ne furent pas perdues, et il dut à la protection de la duchesse de Berri un arrêté du préfet de Seine-et-Oise qui interdit l'enlèvement du cœur de Grétry; le ministre de l'intérieur confirma cet arrêté le 22 juin 1824. Ce furent de nouveaux obstacles pour la ville de Liège et les héritiers qui prenaient son parti; la question fut portée en 1827 devant le conseil d'État, et en 1828 seulement, quinze ans après la mort de Grétry, le cœur fut remis aux commissaires liégeois, MM. Ansiaux et Rigault de Rochefort[1]. Le 30 août 1828, ils apportèrent à la ville de Liège la précieuse boîte de plomb; ce fut l'occasion d'une fête solennelle; plusieurs discours furent prononcés et l'on déposa le cœur de Grétry dans le piédestal de son buste, sculpté par Ruxthiel pour l'hôtel de ville de Liège. En 1842, une statue en bronze, œuvre de M. Guillaume Geefs, fut élevée au célèbre compositeur par sa ville natale.

[1] Pour les détails de ce procès célèbre, voyez les ouvrages suivants : Hennequin, *Plaidoyer pour la ville de Liège;* dans les *Annales du barreau français, barreau moderne*, in-8°, t. VI, pp. 299 à 333. Paris, Warée, 1824. — Flamand-Grétry, *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry, ou précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu par la ville de Liège*, etc., in-8°. Paris, l'auteur, 1825. — Flamand-Grétry, *Itinéraire de la vallée d'Enghien-Montmorency*, t. I, pp. 313-464. — Flamand-Grétry, *A Messieurs les conseillers d'État*, in-4°, 8 pages. Paris, imp. de Béthune, 1826. — Rochelle, avocat au conseil d'État, *Requête pour plusieurs des héritiers Grétry contre les bourgmestres de la ville de Liège*, in-8°, 14 pages. Imp. de Béthune, 1827. — Pour le détail des poésies offertes par Flamand à la famille royale, voyez Quérard, *La France littéraire*, t. V, p. 126.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Résumé critique de l'œuvre de Grétry.

Pour ne pas interrompre le long récit de la vie de Grétry, nous nous sommes borné jusqu'ici à de courtes appréciations de quelques-uns de ses ouvrages ; si nos lecteurs veulent bien nous accorder encore un moment d'attention, nous nous proposons de consacrer ce dernier chapitre à l'analyse de son style musical.

Avant d'arriver à Paris, Grétry s'était essayé plusieurs fois dans le genre de la musique religieuse et dans celui de la musique instrumentale; une fois que le succès du *Huron* lui eut ouvert à deux battants les portes de la Comédie-Italienne, il se consacra exclusivement au théâtre et ne publia plus que des œuvres dramatiques. On peut reconnaître dans cet abandon définitif de la composition religieuse et instrumentale l'indice d'une vocation toute particulière pour l'opéra; on y devine aussi l'influence des hommes de lettres avec lesquels le jeune artiste s'était lié dès les premiers temps de son séjour à Paris. Le préjugé de l'infériorité et de l'inutilité de la musique instrumentale régnait dans toute sa force, et les philosophes qui dissertaient à tout propos sur la composition s'efforçaient de la ramener aux mêmes principes que les arts du dessin, en lui proposant pour but unique l'imitation de la nature. Entraîné par les tendances de son propre génie et par son admiration pour Pergolèse, Grétry était tout préparé à adopter cette doctrine : Hors du théâtre point de salut; il n'eut aucun regret à quitter définitivement la musique de concert et se fit bientôt l'écho des opinions de Rousseau et de Batteux sur la symphonie; il en parla dans ses *Essais* comme d'un genre inférieur, réservé « à celui qui est doué d'une tournure d'esprit originale, » mais qui *n'a pas le goût, le tact nécessaires pour bien classer*

» *des pensées neuves et piquantes*, en s'astreignant partout à » l'expression et à la prosodie de la langue [1] ». A ses yeux, pour rendre parfaites les symphonies de Haydn, il faudrait y ajouter des paroles [2]; telles qu'elles existent, elles sont un dictionnaire où peut puiser le musicien du théâtre, et leur auteur ressemble au « botaniste qui fait la découverte d'une » plante en attendant que le médecin en découvre la pro» priété [3] ».

Donc, la musique de théâtre est la forme la plus parfaite de l'art, puisque c'est elle qui offre le plus de précision dans l'expression, dans l'imitation de la nature; c'est l'opinion de l'esthétique française au XVIII[e] siècle; nous n'entreprendrons pas de la discuter, ce serait nous éloignér du sujet particulier de notre travail, et nous devons nous borner à constater que Grétry y adhéra entièrement.

Comment la musique dramatique parviendra-t-elle le plus sûrement à l'imitation de la nature? C'est ici que Grétry va nous révéler, par ses exemples et ses théories, toute la finesse de son génie. Il n'hésite pas longtemps : il se rappelle avec quel art Pergolèse associait le chant et la parole; il se souvient de plusieurs traits d'un accent plein de naturel qu'il a remarqués dans les opéras-comiques français de Monsigny, de Philidor; il fréquente le Théâtre-Français et dans la bouche des grands acteurs qui paraissent chaque soir sur cette scène, il lui semble que les vers de Racine et de Molière deviennent une véritable musique. « La parole est un bruit où le chant est renfermé », dit-il bientôt [4], et il prend pour modèle de ses compositions et pour base de son chant les inflexions de la voix parlée. « La musique vocale ne sera jamais bonne, dit-il, » si elle ne copie les vrais accents de la parole; sans cette qua» lité, elle n'est qu'une pure symphonie... Il ne suffit pas au

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 78.
[2] *Idem*, t. I, p. 348.
[3] *Idem*, t. I, p. 244.
[4] *Idem*, t. I, p. 142.

» théâtre de faire de la musique sur les paroles, il faut faire de » la musique avec les paroles... La vérité de la déclamation » peut seule faire de la musique un art qui a ses principes » dans la nature... L'étude d'un compositeur est celle de la » déclamation, comme le dessin d'après nature est celle d'un » peintre... » Tels sont les principes qu'il expose dans ses écrits et qu'il met en pratique dès ses premiers opéras.

S'il les applique mieux que personne, il ne s'ensuit pas qu'il en soit l'inventeur, et nous distinguons encore ici l'influence des philosophes au milieu desquels il vécut dès son arrivée à Paris. Parmi les littérateurs esthéticiens avec lesquels il eut de fréquents rapports, se trouvait un rédacteur du *Mercure,* auteur, oublié aujourd'hui, d'un livre intitulé *le Spectacle des beaux-arts;* c'était Lacombe, qui épousa la propre sœur de Grétry. Certains passages de son livre, publié en 1758, dix ans avant que l'artiste liégeois vînt se fixer en France, contiennent en germe les meilleures théories de l'auteur de *l'Amant jaloux* : « Les simples tons, les diverses inflexions de » la voix, pris d'une (sic) conversation un peu animée, sont » propres à devenir autant de chants particuliers... Un musi» cien doit sans cesse étudier les inflexions de la voix, lors» qu'elle est l'organe du sentiment et de la passion... Il est à » propos que le compositeur prenant un trait de déclamation » pour le sujet de son chant conserve, autant qu'il est pos» sible, l'accent propre de la langue... Si l'on examine atten» tivement les chants qui ont eu le plus de succès parmi » nous et qui ont toujours paru les plus caractérisés, on » trouvera que ce sont ceux dont les motifs sont tirés de la » déclamation et de ce ton naturel qui parle au cœur[1]... » Grétry connut ce livre et entendit ces mêmes principes énoncés par Lacombe, par Diderot, par les philosophes qui préconisaient l'imitation de la nature; ces paroles achevèrent de le diriger dans la voie où l'entraînait son génie.

[1] LACOMBE, *Le spectacle des beaux-arts, ou considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales,* in-8°, pp. 297-301. Paris, 1758.

Dès l'apparition du *Huron* et de *Lucile*, on s'aperçut du soin et de la finesse que l'artiste apportait dans l'association du chant et de la parole ; il faisait de la langue française une étude minutieuse, s'attachant à fixer sa prosodie et sa ponctuation, à concilier le charme du contour mélodique avec l'exactitude de la déclamation. Les fautes de prosodie sont très rares dans son œuvre, et lui-même a blâmé dans ses écrits quelques-unes de celles que l'inspiration d'un motif heureux lui a fait commettre. Cette alliance si étroite de la langue et de la musique ne l'entraîne pas dans la monotonie ou la sécheresse d'un récit trop prolongé ; sa veine mélodique, abondante et heureuse, lui inspire des thèmes généralement distingués, spirituels, gracieux, toujours naturels et sincères.

La vérité de déclamation exige des nuances différentes selon le personnage qui chante, et il ne s'agit pas seulement de suivre le rythme de la langue, il faut aussi saisir les oppositions de caractères et les nuances que les sentiments divers apportent dans les inflexions de la voix. C'est encore ici que nous retrouvons Grétry en conformité d'opinions avec les écrivains de son temps et particulièrement avec Lacombe ; nous lisons dans *le Spectacle des beaux-arts* : « Il faut rapprocher le plus qu'il est » possible le chant du ton convenable aux personnes pour les- » quelles il est composé. Les expressions générales du senti- » ment ou de la passion prennent des modifications particu- » lières, suivant l'âge, le sexe, les conditions, etc... Parmi les » différents objets que l'art du musicien peut choisir, je n'en » vois pas qui soient plus susceptibles d'une touche frappante » que les caractères... Les conditions fournissent encore aux » arts, et singulièrement à la musique, différents caractères à » exprimer. Le villageois, l'artisan, le bourgeois, le guerrier, » le noble campagnard, le courtisan, etc., tous ces états, même » dans leurs subdivisions, peuvent former autant de tableaux » intéressants [1]... »

Lacombe propose au compositeur de retracer les caractères

[1] LACOMBE, *Le spectacle des beaux-arts*, pp. 207, 273, 293.

du babillard, du grondeur, du rieur, du glorieux, de l'impatient, du jaloux, de l'avare [1] : « Un homme de génie tirera de » ce nouveau genre de nouvelles richesses pour son art, » ajoute-t-il. L'homme de génie demandé en 1758 par l'auteur du *Spectacle des beaux-arts* se révèle en 1768 : c'est Grétry; ses partitions nous le montrent sans cesse préoccupé de la caractéristique musicale des personnages, et ses écrits nous offrent des analyses philosophiques de ces mêmes types, avec des conseils sur les moyens de les décrire par la musique.

Du reste, ces caractères sont bien de leur temps, ils personnifient une passion, une qualité ou un vice, et sont créés par le littérateur ou par l'artiste pour servir de type et de thèse à une analyse morale; au lieu des actions compliquées et des passions multiples de la comédie moderne, on prend un homme dont on scrute le trait distinctif jusqu'à sa racine; il devient un caractère abstrait qu'on isole, qu'on rend impersonnel; ce n'est plus Philinte, Gripon, Lafleur, ou d'autres, c'est l'orgueilleux ou l'ambitieux, l'impudent, l'indolent, le distrait, l'hypocrite, l'irrésolu, l'entêté, le menteur, etc. [2]. La musique vient en aide au poème pour faire ressortir ces figures et la peinture des caractères devient l'effort constant du compositeur.

Chez Grétry, cet effort est presque toujours couronné de succès ; Agathe est parfaitement espiègle dans *l'Ami de la maison;* Denise est très bien dessinée dans *l'Épreuve villageoise; les Deux Avares* sont étudiés et rendus avec art ; Jacquinot est aussi niais que possible dans les *Méprises par ressemblance* et Raoul est suffisamment farouche dans *Barbe-Bleue;* Ali, dans *Zémire et Azor,* Colombine dans *le Tableau parlant,* Panurge, Andromaque ont leur physionomie propre.

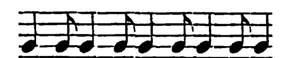
Le moyen le plus puissant que Grétry emploie pour tracer ces types comiques ou dramatiques, c'est la déclamation; l'accent lui sert de guide et lui fait distinguer les nuances des pas-

[1] Lacombe, *loc. cit.*
[2] Voyez tout le second volume des *Essais* de Grétry.

sions. Mais la déclamation seule ne suffit point à produire l'effet rêvé; les ressources infinies de la composition musicale mettent au service du compositeur dramatique la plus riche palette. Le rythme, la tonalité, l'harmonie, les dessins d'accompagnement, les timbres de l'orchestre, la coupe des morceaux, quel champ fertile pour une imagination ardente! Tous ces moyens peuvent seconder l'effet de la déclamation, le fortifier, le commenter. Grétry comprend leur puissance et se garde de les négliger; à défaut d'une science profonde, il possède un instinct merveilleux de la scène et du drame; aussi toutes ses combinaisons artistiques sont destinées à servir de commentaire au texte, sans nuire à la marche de l'action, sans se faire valoir à ses dépens : « Une beauté inutile est une beauté » nuisible. La place que doit occuper chaque chose est le grand » procédé des arts, » dit Grétry dans son analyse de *Zémire et Azor*.

Le rythme entre pour une grande part dans le caractère d'un motif de chant; en réservant certaines mesures, certains mouvements à l'expression habituelle des mêmes sentiments, on les a peu à peu intimement liés avec ces sentiments; au moyen âge, le rythme ternaire était considéré comme le plus noble et consacré aux chants d'église, parce qu'il rappelait le nombre mystique de la Trinité; dans la musique moderne, la mesure à quatre temps prit la place de cet ancien rythme à trois temps et fut à son tour considérée comme la plus noble. Grétry tire un parti ingénieux de ces associations d'idées et d'une manière générale, adopte pour chaque caractère un rythme déterminé. Dans *Colinette à la cour*, les paysans des chœurs, les acteurs villageois chantent constamment à $^2/_4$ ou à $^6/_8$; le rôle de la comtesse a seul le privilège de la mesure à quatre temps; dans *Barbe-Bleue*, une opposition semblable existe entre les morceaux chantés par les nobles et les paysans; il en est de même dans *le Comte d'Albert*, dont *la suite*, qui se passe au village, est entièrement rythmée à $^2/_4$ et à $^6/_8$; au contraire, dans *Andromaque*, dans *les Mariages samnites*, sujets entièrement sérieux, empruntés à l'antiquité, la mesure à quatre temps règne à peu près exclusivement.

La combinaison de plusieurs rythmes et leur superposition sont très rares dans l'œuvre de Grétry; la prédominance voulue de certaines mesures dans un même opéra engendre parfois la monotonie; nous n'en voulons pour preuve que *le Rival confident*. De même, on peut reprocher de temps en temps à ses motifs la répétition fréquente de ce dessin rythmique



commandé quelquefois par la construction des vers, mais dont l'allure devient souvent fatigante ou vulgaire.

Grétry et d'autres musiciens avant lui ont attribué des caractères différents aux diverses gammes renfermées dans les deux modes, majeur et mineur, de la musique moderne. Depuis qu'on s'est privé des nombreux modes de la tonalité ancienne, on semble s'être efforcé de suppléer au peu de variété du majeur et du mineur, en distinguant des nuances plus ou moins réelles entre les gammes qui en dérivent. D'après Grétry, « la gamme d'*ut majeur* est noble et franche, celle d'*ut* » *mineur* est pathétique; la gamme de *ré majeur* est brillante, » celle de *ré mineur* est mélancolique; la gamme de *mi bémol* » *majeur* est noble et pathétique...» celle de *sol* est guerrière, celle de *la* brillante, celle de *si majeur* « brillante et folâtre » ; en mineur, le ton de *sol* est pathétique, celui de *la* naïf, celui de *si* ingénu [1], etc. Ces qualificatifs ne s'accordent pas toujours avec ceux que d'autres écrivains ont attribués aux mêmes gammes, et Riehl a fait voir combien sur ce point les avis sont différents selon les temps et les goûts [2]. Pour nous, les gammes par elles-mêmes n'ont point d'expression sentimentale et n'en prennent que par le résultat d'une habitude et d'une association d'idées. Si l'on cherche l'application que

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. II, p. 357.

[2] RIEHL, *Des variations de l'oreille musicale*, dans la *Revue germanique* du 31 mars 1859.

Grétry fait de sa théorie dans ses œuvres, on verra qu'il ne s'en tient pas à la lettre. La gamme de mi bémol majeur, qu'il déclare noble et pathétique, exprime des situations bien différentes : le désespoir d'Éliane dans *les Mariages samnites*, le dialogue comique de la jeune fille et de son oncle dans la *Fausse magie*, l'amour villageois dans l'*Épreuve*, les projets de vol des *Deux Avares ;* il nous serait facile de poursuivre ces citations. L'opposition des modes et non des gammes, l'emploi raisonné du majeur et du mineur peuvent seuls produire des effets sensiblement différents. Grétry, suivant l'usage général, réserve le mode mineur aux situations pathétiques, aux passions violentes, aux sentiments pénibles. Du reste, dans le choix de ses tonalités, il parcourt un espace restreint, qui lui était imposé dans une certaine mesure par les usages du temps, par les talents bornés de la plupart de ses interprètes et surtout des membres de l'orchestre. Il se borne aux gammes les moins chargées de dièses ou de bémols, changeant de ton quand l'action dramatique lui paraît exiger cet artifice, mais retombant volontiers dans les mêmes gammes, sans beaucoup chercher la variété des modulations.

Comme le choix des rythmes et des modes, la disposition des parties harmoniques se conforme chez Grétry aux exigences de la scène ; mais ici comme dans l'uniformité des tons, on remarque son peu de souci pour l'élégance des combinaisons polyphoniques et son peu d'habileté dans le maniement des masses. Combien de chœurs écrits sur sept ou huit portées, qui se réduisent à un trio, combien de quintettes réduits à deux ou trois voix, combien de vides entre ces mélodies si heureuses et ces basses souvent originales ! On disait en plaisantant qu'entre les deux parties extrêmes des ensembles de Grétry l'on pourrait faire passer un carrosse à quatre chevaux ; le mot était vif peut-être, mais il était justifié. Dans *Colinette à la cour*, l'artiste intitule une scène *double chœur :* le morceau est très agréable et les deux thèmes mis en opposition sont bien caractérisés, mais ce titre de double chœur s'applique ordinairement à des morceaux d'une riche har-

monie, et le fragment de *Colinette à la cour* met en présence deux groupes de voix disposés l'un à l'unisson et l'autre à deux parties.

Cependant nous avons cité dans le courant de cet ouvrage quelques morceaux d'ensemble où plusieurs personnages expriment à la fois leurs sentiments particuliers : les scènes de *l'Amant jaloux*, des *Événements imprévus*, sans offrir une plus grande somme de mérites techniques, sont des chefs-d'œuvre de musique de théâtre, parce que les acteurs y agissent sans cesse, et que leur chant, leur dialogue ou leurs ensembles s'identifient absolument avec les exigences de la scène, sans jamais arrêter ni retarder l'action. Les motifs en sont spirituels, la déclamation précise, l'allure générale pleine de vie. Voilà des qualités qui font oublier beaucoup de fautes. Malgré l'imperfection de son éducation scientifique, Grétry usait à l'occasion de quelques recherches dans la disposition des parties, lorsqu'il les croyait d'un effet dramatique ou pittoresque; ainsi, dans *Aucassin et Nicolette* (finale du premier acte), dans *Barbe-Bleue* (quatuor), il a soin de faire chanter en mouvement contraire les personnages dont les paroles sont contradictoires. Dans *Anacréon*, il diversifie de la même manière les groupes de soldats qui vont et viennent en cherchant Olphide. Ces intentions descriptives sont très fréquentes et très curieuses dans presque toutes ses partitions; quelques-unes sont heureuses, d'autres quintessenciées ou puériles; dans *le Huron* (air de Mlle de St-Yves), sous les mots « Il part toujours quelque étincelle d'un feu qui vient de s'allumer », cinq petits groupes rapides exécutés par le second violon représentent l'étincelle (page 82 de la partition); dans *les Mariages samnites* (duo d'Eumène et Agathès), après qu'un acteur vantant les beautés de sa belle a dit : « Quel coup d'œil! » une gamme descendant rapidement imite la vivacité du regard (p. 31 de la partition); ailleurs, dans *la Caravane*, un trait plus prolongé commente le vers « Le sang dans ses veines bouillonne ». L'imitation des bruits réels n'est pas moins fréquente : ici c'est le chant des oiseaux (*Céphale et*

Procris, la Rosière de Salency, Colinette à la cour), là c'est le galop du cheval (*Aucassin et Nicolette, Barbe-Bleue*); dans *les Deux Avares*, Grétry imite le bruit de la poulie qui tourne et de la corde qui descend Jérôme dans le puits; dans *Barbe-Bleue*, il fait tourner la clef dans la serrure. Tous ces procédés sont ingénieux, trop ingénieux même; sous prétexte que « l'esprit flatte infiniment la nation française [1] », Grétry arrive à le poursuivre trop loin et à jouer sur le mot.

Il condamne lui-même quelques-uns de ces effets descriptifs, « la pluie, les vents, la grêle, le chant des oiseaux, les trem- » blements de terre, etc. Quoiqu'il y ait du mérite à bien rendre » ces différents effets, le plus souvent ils me font une sorte de » pitié [2]. » C'est très bien dit, mais ce sentiment dédaigneux n'a pas empêché le maître de décrire des orages dans *le Tableau parlant, l'Ami de la maison, la Rosière de Salency, Panurge*, et des batailles dans *le Huron, les Mariages samnites* et *la Caravane*. Ces descriptions ne sont pas blâmables quand elles se lient étroitement au drame, et certainement la tempête de *Panurge*, pendant laquelle le personnage principal est jeté dans l'île des Lanternes, est un morceau très intéressant et très utile dans cet opéra.

La tragédie lyrique et le grand opéra exigent du musicien de grands effets et des accents puissants; les détails spirituels et la finesse de l'intention sont au contraire ce qu'un compositeur d'opéra-comique doit chercher le plus volontiers. Grétry ne manquait pas d'un certain souffle tragique, mais ce souffle était de courte durée : mal soutenu par une disposition médiocre pour les combinaisons harmoniques, le maître avait à peine pris son vol qu'il sentait la fatigue; après quelques essais très honorables et même remarquables en plus d'une page, il revint avec raison au genre tempéré vers lequel son génie tendait tout naturellement. Grétry avait au plus haut point le sens comique, et il savait exciter le sourire approba-

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. II, chapitre I.
[2] *Ibidem*, t. I, p. 35.

teur des connaisseurs comme le franc rire du parterre; on a essayé de classer les procédés avec lesquels un musicien peut produire l'effet comique [1]; Grétry le tirait tout d'abord de la déclamation, puis de la contexture mélodique et de l'accompagnement. Nous avons parlé du rôle d'Ali dans *Zémire et Azor*; le rôle de Sosie dans *Amphitryon* offre quelques bons passages du même genre; dans *Panurge*, il y aurait aussi plus d'une page à citer, comme ce chœur des Lanternois, où la répétition obstinée d'un même dessin vocal, en montrant l'apathie de ce peuple indolent, finit par provoquer le rire et presque l'impatience; dans *l'Amant jaloux*, Florival ne sachant comment conter son fait à Lopez se lance dans des vocalises dont il semble ne plus savoir sortir.

L'instrumentation de Grétry, quoique souvent maigre comme son harmonie, est cependant intéressante à étudier; musicien exclusivement dramatique, il ne dispose pas son orchestre en vue d'un effet symphonique, mais il s'en sert pour accentuer l'expression de la déclamation; le choix des timbres est donc très souvent raisonné avec finesse. De même qu'il attribue théoriquement à chaque gamme une expression particulière, de même il croit que chaque instrument possède un caractère sentimental: le basson est lugubre; la clarinette, moins pathétique, convient cependant aussi à la douleur; la flûte est tendre et amoureuse; le hautbois, champêtre et gai [2]; les timbales et les trompettes ne doivent être employées que dans les sujets héroïques [3].

Ses partitions se conforment assez généralement à cette théorie; le quatuor d'instruments à cordes est la base naturelle de son orchestration, mais la gêne qu'il éprouve à serrer son harmonie lui fait le plus souvent réduire ce quatuor au trio, en renvoyant l'alto avec le violoncelle; il ne lui donne

[1] Keferstein, *Versuch über das Komische in der Musik*; dans la *Cäcilia*, t. XV, année 1833.

[2] Grétry, *Essais*, t. I, p. 237.

[3] *Ibidem*, t. I, pp. 340, 341.

que rarement un rôle indépendant et semble alors l'assimiler aux instruments qu'il appelle lugubres ou douloureux : dans *Colinette à la cour,* lorsque la jeune fille pleure, Grétry recommande qu'on entende les violes et leur donne un court solo; il les emploie dans l'air des *Mariages samnites* « O sort, par » tes noires fureurs », dans celui de *la Fausse magie* « Si je » croyais aux présages, etc. ». Le basson, ordinairement confondu avec la partie de basse, s'en détache dans les situations pathétiques, et Grétry le partage même et l'écrit à deux parties dans la scène de la prison du *Comte d'Albert,* dans l'air de *Raoul Barbe-Bleue :* « Venez régner en souveraine ». Il paraît avec les trombones dans une scène d'*Anacréon.* Les trombones qui, avant la Révolution, ne faisaient point partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique, ne sont employés par Grétry que dans quelques morceaux de ses grands opéras, par exemple dans le chœur final d'*Andromaque* et la scène du tombeau d'Hector, du même ouvrage. Grétry introduit très rarement les trompettes et les clarinettes dans ses opéras-comiques, mais les usages de l'Académie de musique et la nécessité de renforcer l'instrumentation dans ce théâtre plus vaste l'obligent à employer dans tous ses grands ouvrages, trompettes, clarinettes et timbales : on les trouve dans *Andromaque, Émilie, Colinette, Panurge, l'Embarras des richesses,* etc. Pour ses comédies du Théâtre-Italien, il se contente des instruments à cordes, des hautbois, des cors et de la flûte; *l'Épreuve villageoise* est souvent réduite au trio : deux violons et basse comprenant le violoncelle et l'alto réunis avec la contre-basse; il est très rare de voir une indication spéciale de ce dernier instrument dans ses opéras-comiques. L'air de Richard « Si l'univers entier m'oublie » est accompagné par les cordes, timbales, cors et trompettes, tous en sourdine. Les pizzicati de violons semblent ajouter à la coquetterie d'Isaure, dans *Barbe-Bleue; le Tableau parlant* nous offre de curieuses réponses d'alto et de basson sous les mots « Où me cacher », dans la scène XII : Grétry se contredit en employant dans un sens comique ces deux instruments, qu'il regarde ailleurs comme pathétiques.

Le timbre d'un instrument ne constitue pas par lui-même un caractère sentimental et tout dépend de l'usage qu'en fait le compositeur ; si dans plusieurs partitions il réserve la clarinette, ou le basson, ou l'alto, pour accompagner des scènes dramatiques ou mélancoliques, le souvenir fera attribuer à l'instrument le sentiment auquel on l'a vu s'associer. C'est ainsi que Grétry procède souvent et c'est ce qu'il conseille aux compositeurs de théâtre. Parmi les instruments accessoires ou inusités qu'il introduit à intervalles éloignés dans ses ouvrages, nous remarquons la mandoline (*l'Amant jaloux, les Deux Avares*), la guitare (*le Rival confident*), la harpe (*la Caravane, l'Amitié à l'épreuve, Anacréon*). La marche des Bohémiens dans *la Fausse magie* comprend « cimbales, triangles et autres instruments singuliers » ; le tambourin et la flûte de tambourin paraissent dans les airs de danse des grands-opéras ; l'orgue accompagne l'hymne à la Raison dans *la Rosière républicaine ;* c'est la première fois qu'on l'entend à l'Opéra, et il faut convenir que cet instrument essentiellement consacré à la religion pouvait être employé plus à propos que dans une telle pièce.

Imiter l'accent de la parole, exprimer les situations, caractériser les personnages, telles sont les préoccupations constantes de Grétry ; la déclamation, le rythme, les dessins mélodiques, l'orchestration, il étudie tout cela au point de vue de la scène ; pour mieux identifier sa musique avec les pièces auxquelles elle s'adapte, il s'efforce de lui donner le cachet du temps ou du lieu dans lequel l'action se passe. *La Caravane* ne ressemble guère à ce que nous connaissons de l'Orient ; la couleur locale d'*Élisca,* qui paraissait très ingénieuse, était bien entendu toute de convention ; Grétry avait plus de facilités pour imprimer un coloris authentique à la partition de *Guillaume Tell :* au moment de la composer, il se fit chanter des airs alpestres par les officiers d'un régiment suisse et s'efforça d'en saisir le caractère sans les copier ; il introduisit dans l'ouverture le Ranz des vaches publié par Rousseau et eut soin d'y rappeler les sons des cornets dont les bergers se servent en

conduisant leurs troupeaux. Il avait plus de prétentions et de recherches en ce qui concerne la couleur historique et se flattait de varier sa musique selon l'époque que représentait le drame; si la fameuse romance de *Richard* contient dans son premier couplet des fautes de prosodie, si elle accentue les syllabes muettes au lieu des syllabes sonores, c'est que Grétry a voulu qu'elle parût vieille et qu'il a imité à dessein l'insouciance des anciens chants pour la déclamation; il produisit l'effet qu'il avait désiré et plusieurs personnes lui demandèrent s'il avait trouvé l'air dans le fabliau. Dans le même opéra, il croit marquer la différence d'éducation des personnages en donnant aux villageois des motifs moins modernes que ceux des nobles; l'air de Blondel « O Richard, ô mon roi » est entièrement dans le style moderne « parce que, dit Grétry, il » est aisé de croire que le poète Blondel anticipait sur son » siècle par le goût et les connaissances [1] ». Quand de telles recherches nuisent à l'inspiration, on doit les blâmer ou en rire : ce n'est pas le cas pour *Richard Cœur de Lion*, et si quelques-unes des intentions du maître se perdent à l'audition, il reste assez de beautés pour exciter l'admiration.

On trouve dans le même ouvrage l'emploi d'un procédé puissant que certains maîtres anciens ont appliqué de temps en temps et qui sous le nom d'*idée-mère* ou de *Leit-motiv* est devenu l'une des bases du système de R. Wagner. Grétry, dans *Richard Cœur de Lion* et dans *la Fausse magie*, a tiré un excellent parti de la répétition d'un thème caractéristique, qui annonce, décrit ou rappelle une situation du drame; le thème de la romance de *Richard* est entendu neuf fois dans le courant de cet opéra; le chant du coq, qui commente le rêve de Dalin dans *la Fausse magie*, revient d'une manière très comique dans la scène du devin et dans le vaudeville final du même ouvrage; on trouve dans quelques autres partitions de Grétry des exemples moins saillants de l'emploi de ce même procédé, qu'un de ses contemporains recommandait dans un ouvrage d'esthé-

[1] Grétry, *Essais*, t. I, p. 371.

tique. Lacépède, dans sa *Poétique de la musique*, engage les compositeurs à rappeler les thèmes des morceaux touchants déjà entendus, en les plaçant soit dans le chant, soit dans l'accompagnement; il représente ce procédé comme un moyen certain de lier entre elles les scènes d'un opéra, ou bien comme une ressource utile pour faire présager des événements futurs, si l'on place dans les premiers morceaux des fragments d'un thème qui se développera plus tard [1].

Ainsi Grétry nous apparaît sans cesse, dans ses partitions et dans ses écrits, comme le musicien de théâtre par excellence, comprenant à merveille toutes les exigences de la scène et déployant les qualités les plus précieuses d'inspiration, d'esprit, d'originalité. Il brille au premier rang parmi les compositeurs dramatiques qui se sont consacrés au genre tempéré et à la comédie; plus spirituel que beaucoup de ses contemporains et de ses successeurs, il ne leur cède pas pour le charme et l'émotion douce et pénétrante; nul ne connaît comme lui le secret d'une déclamation toujours vraie, naturelle et chantante. Enfin, ses qualités sont si saillantes, si exceptionnelles, qu'elles relèguent dans l'ombre des défauts très sérieux qui, chez d'autres musiciens, auraient vivement choqué : ce sont le vide de l'harmonie, l'incorrection de l'écriture musicale : on s'étonne de le voir sacrifier de temps en temps au goût de son public ou de ses chanteurs en leur offrant des formules ou des vocalises inévitablement destinées à passer de mode. On s'étonne aussi de le voir se contenter d'un petit nombre de plans pour ses airs, et couler si souvent sa pensée dans le même moule sans chercher beaucoup la nouveauté de l'effet dans l'élargissement de la forme. Mais à nos yeux son plus grand tort est d'avoir médit de la science qu'il n'avait pas, d'avoir encouragé les artistes et le public français à séparer l'harmonie de la mélodie pour exalter l'une aux dépens de l'autre; très vaniteux de sa nature, Grétry eût difficilement avoué qu'il ne possédait pas à fond la technique de son art; il écrivait : « Je

[1] LACÉPÈDE, *La poétique de la musique*, t. I, pp. 125-131. Paris, 1785.

» fais des fautes, mais je veux les faire »; il raillait les harmonistes, affectait de les dédaigner : « Disons hardiment, écrivait-» il, à celui qui n'a ni chant, ni invention : Je te condamne à » être savant [1] ». Ces paroles ont été relevées, et l'on a pu rappeler à propos de l'artiste qui les écrivit la fable *le Renard et les raisins* [2].

Grétry a poussé si loin le dédain de l'harmonie qu'il a fait composer par d'autres musiciens l'orchestre de ses derniers ouvrages [3]. Ne soyons pourtant pas injuste envers lui. Il a poussé la déclamation de la comédie musicale à un point de perfection qui n'a pas été surpassé; procédant de Pergolèse et de Monsigny, il a su conserver une originalité bien marquée; il a servi de modèle à Dalayrac, à Boieldieu, à Nicolo, et s'est placé à la tête de l'école française d'opéra-comique. S'il est de mode chez certains esprits intolérants de dénigrer cette école, elle n'en mérite pas moins l'attention de la critique et l'étude des musiciens ; de tous les compositeurs qui la forment, Grétry est celui qui la résume le plus complètement. Son génie, fait d'instinct et de raisonnement, profond et incomplet à la fois, a pu résister au temps et aux changements de la mode par des qualités qui excitent toujours l'admiration de tous les vrais amis de la musique. Si nous avions inspiré à ceux qui ne le connaissent pas le désir de l'étudier, nous serions satisfait du résultat de notre long travail.

[1] GRÉTRY, *Essais*, t. III, p. 395.

[2] REISSMANN, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. III, p. 37.

[3] D'après Fétis, Panseron père aurait orchestré les vingt derniers opéras de Grétry ; ce chiffre est peut-être exagéré. Panseron ne fut pas le seul musicien auquel Grétry ait confié une tâche de ce genre. Monsigny nous apprend qu'il fut chargé d'instrumenter *Delphis et Mopsa*. (*Encyclopédie méthodique*, t. II, p. 231, article *Opéra*.) Depuis la mort du maître, plusieurs de ses ouvrages ont été retouchés en ce qui concerne l'harmonie et l'orchestration, par d'autres compositeurs, et *Richard Cœur de Lion* ne se joue plus qu'avec l'instrumentation d'Adolphe Adam; un tel travail exige une connaissance intime des œuvres de Grétry, une sûreté, une sobriété et une délicatesse de touche qu'Adam ne possédait peut-être pas toujours.

APPENDICE.

DATE DE LA NAISSANCE DE GRÉTRY.

I. *Acte de baptême de Grétry, publié par Jal dans son Dictionnaire critique :*

« Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci » Gretry et Mariae-Joannae Defossez, baptisatus est in ecclesia » nostra parochiali B. V. Mariae ad fontes Leodii, anno Domini » 1741, mensis februarii, die undecima ; puer natus die octava » ejusdem mensis ; patrinus Andreas-Ernestus Falle, vexil- » lator in copiis S. C. Leodiensis, matrina Maria-Catharina » Bodeur. »

II. *Acte de baptême de Grétry, publié par M. de Sagher dans la Revue de Belgique du 15 août 1869 :*

« Registrum prolium legitimarum baptizatarum in ecclesia » parochiali Nostrae Dominae ad fontes Leodii.

» Undecima februarii 1741. — St-Nicolai ultra Mosam.

» Andreas-Ernestus-Modestus, filius Francisci Gretry et » Mariae-Joannae Defossez, conjugum ; suscipientibus d° An- » drea-Ernesto Falle, vexillario in copiis suae celsitudinis » Leodiensis, et domicella Maria-Catharina Bodeur. »

III. *Extrait des archives de la paroisse St-Roch de Paris.*

« Anno Domini millesimo septuagentesimo quadragesimo » primo, mensis februarii die undecima, baptisatus est in » ecclesia nostra parochiali B. M. Virginis ad fontes Leodii,

» Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci Gretry
» et Mariae Joannae Defossez, conjugum; suscipientibus An-
» drea-Ernesto Falle, vexillario in copiis S. C. Leodiensis, et
» Maria-Catharina Bodeur. »

L'extrait déposé à St-Roch le 3 juillet 1771 avait été envoyé par la paroisse Notre-Dame aux Fonts au moment du mariage de Grétry. On en trouve une copie jointe aux pièces concernant la pension de Grétry, Archives nationales, O¹677. Ces pièces ont été publiées par M. Campardon, dans son ouvrage intitulé : *Les comédiens de la troupe italienne.*

IV. *Acte de baptême de Grétry, publié par le Guide musical, 1880.*

« Paroisse Notre-Dame aux Fonts. Anno 1741, 11ª februarii,
» baptisatus fuit Andreas-Ernestus-Modestus, filius Francisci
» Gretry et Mariae-Joannae Defossez, con. Susc. D^no Andrea-
» Ernesto Falle, vexillario in copiis S. C. Leodi, et d^lla Maria-
» Catharina Bodeur. »

V. *Lettre de M. Albin Body, de Spa, publiée dans le Guide musical, 1880.*

« Je reviens de Liège où j'ai procédé aux recherches concer-
» nant la naissance de Grétry. J'ai exposé le cas à quelques-uns
» des hommes les plus compétents, notamment au conserva-
» teur des archives, à M. Henrotte, etc., et je suis en mesure
» de vous renseigner sur la difficulté que vous m'aviez sou-
» mise. Non pas que nous soyons plus avancés qu'avant sur la
» date exacte de la naissance du célèbre Liégeois, mais du
» moins je suis complètement édifié sur l'assertion de M. Jal.
» Jusqu'à preuve irrécusable du contraire, il faut considérer
» l'acte de baptême qu'il cite comme un faux, ou, pour être
» parlementaire, comme étant une pièce apocryphe. Cet extrait
» de l'acte de baptême n'est pas libellé dans la forme ordinaire,

» habituelle, traditionnelle des actes de baptême, employée
» dans toutes les paroisses et par les curés de l'ancien pays de
» Liège. Les termes de *patrinus* et de *matrina,* pour désigner
» le parrain et la marraine, ne sont jamais employés dans ces
» inscriptions sur les registres des cures. C'est-à-dire que les
» ecclésiastiques chargés d'ondoyer l'enfant n'usaient pas de
» cette forme avec le nominatif, mais mettaient après les mots :
» *baptisatus fuit N.* fils de N. (le père) et de N. (la mère), l'ablatif
» absolu : *suscipientibus,* mot à mot, le tenant sur les fonts,
» N. et N. (les noms du parrain et de la marraine à l'ablatif), sans
» se servir aucunement des désignations *patrinus* et *matrina.*
» Moi-même j'ai parcouru tous les actes de baptême de Spa sans
» rencontrer une seule fois ces expressions. Or, à Liège pas plus
» qu'ici, l'archiviste n'a vu une seule fois cette forme employée.
» J'ai moi-même vérifié sur le registre authentique et à l'hôtel
» de ville de Liège l'acte dont vous m'aviez remis copie et qui
» est ci-joint [voyez n° IV]. Il est absolument identique à celui
» qui figure sur le registre et se lit au long en complétant les
» abréviations : Undecima februarii baptisatus fuit Andreas-
» Ernestus-Modestus filius Francisci Gretry et Mariae-Joannae
» Defossez con(jugum), susc(ipientibus) Domino Andrea-Ernesto
» Falle vexillario in copiis S(uae) C(elsitudinis) Leodii, et Domi-
» cella Maria-Catharina Bodeur.

» Si l'enfant n'est pas né le onze, ce qui est presque certain,
» il n'a pu naître en tous cas que la veille, mais non trois jours
» auparavant, comme l'affirme M. Jal. En effet, il était d'habi-
» tude dans le peuple, à Liège, de faire baptiser l'enfant le
» jour même où il était né. On ne faisait exception à cette
» règle que pour les enfants des grandes familles, et encore
» rarement. Or, les parents de Grétry étaient d'une condition
» plus que modeste, quoiqu'ils aient eu pour parrain de leur
» enfant un porte-étendard (vexillarius). En outre on regardait
» comme devant porter bonheur au nouveau-né la particula-
» rité de le faire baptiser le jour même de sa naissance. Ce
» bonheur était assuré si la naissance avait lieu un dimanche.
» Or le 11 février 1741 était un samedi.

» Aucune des personnes que j'ai interrogées à Liège n'a pu
» m'indiquer la source où M. Jal aurait pu puiser l'acte de
» baptême qu'il a produit. Il ne dit pas lui-même où il se l'est
» procuré. Ce qui me le rend encore suspect ce sont ses expres-
» sions. « Tels sont les termes de l'acte inscrit au registre de
» l'église Ste-Marie de Liège. » Jamais on n'a désigné cette
» paroisse de cette façon. Un Liégeois connaissant quelque
» peu son Liège ancien, sait bien qu'on appelait cette paroisse :
» Notre-Dame aux Fonts. Bien que ce soit à peu près la même
» chose, il y a là une nuance qui n'échappera pas à un homme
» s'occupant de l'histoire de notre pays. Disons encore que
» lorsque la date du baptême était autre que celle de la nais-
» sance, MM. les curés avaient pour habitude d'en faire men-
» tion, ce qui n'est pas le cas pour le baptistaire de Grétry.
» J'ajouterai, pour terminer cette longue épître, que MM. les
» archivistes de Liège attachent peu d'importance à cette diffé-
» rence de deux ou trois jours, mais que l'un d'eux porte
» plutôt son attention sur l'endroit où est né le grand compo-
» siteur. Or, à l'en croire, l'on aurait fait erreur jusqu'ici et ce
» n'est pas Outre-Meuse qu'il aurait ouvert pour la première
» fois les yeux à la lumière. La contestation actuelle ne por-
» tant pas sur ce point, je n'ai pas insisté moi-même pour en
» savoir davantage. »

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE DES OUVRAGES DE GRÉTRY.

Liège, 1756-1759. Motet emprunté à d'autres compositions religieuses.
1758. Six petites symphonies.
1759. Messe solennelle.
Rome, 1759-1767. Psaume CX, Confitebor tibi Domine, pour quatre voix et orchestre.
Magnificat à huit voix.
Quelques petites symphonies.
Air sur des paroles de Métastase.
Quelques scènes italiennes.
Quelques solos de flûte.
Antienne de concours pour l'Académie des philharmoniques.
Les Vendangeuses, intermèdes représentés sur le théâtre Aliberti.
Genève, 1767. . . Quelques morceaux pour l'opéra-comique *le Savetier philosophe*, dont le livret était de Mme Cramer, et qui ne fut pas terminé.
Isabelle et Gertrude, opéra-comique en un acte, paroles de Favart, représenté sur le théâtre de Genève.
Paris, 1768. . . . Deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse.
Six sonates pour le clavecin.
Six quatuors pour deux violons, alto et basse.
Les Mariages samnites, opéra-comique, paroles de Légier; arrangé ensuite en grand-opéra; exécuté chez le prince de Conti et non représenté au théâtre.
Le Huron, opéra-comique en deux actes, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 20 août 1768.
Lucile, opéra-comique en un acte, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 5 janvier 1769.
1769. *Le Tableau parlant*, opéra-comique en un acte, paroles d'Anseaume, représenté à la Comédie-Italienne, le 20 septembre 1769.
Six morceaux de l'opéra *le Connaisseur*, paroles de Marmontel, non terminé et non représenté.
1770. *Silvain*, opéra-comique en un acte, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 19 février 1770.
Air italien sur des paroles de Métastase. Composé à Montigny, chez Mme Trudaine.
Les Deux Avares, opéra-comique en deux actes, paroles de Fenouillot de Falbaire, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 27 octobre 1770, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 6 décembre.
L'Amitié à l'épreuve, opéra-comique en trois actes, paroles de Favart, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 26 octobre 1770, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 17 janvier 1771.

1771. *L'Ami de la maison*, opéra-comique en trois actes, paroles de Marmontel, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 26 octobre 1771, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 14 mai 1772.

Zémire et Azor, opéra-comique en quatre actes, paroles de Marmontel, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 9 novembre 1771, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 16 décembre.

1772-1773. *Le Magnifique*, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 4 mars 1773, et quelques jours après à la cour, à Versailles.

1773-1774. *La Rosière de Salency*, pastorale en quatre actes, paroles de Masson de Pezay, représentée à la cour, à Fontainebleau, le 23 octobre 1773, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 28 février 1774. Réduite en trois actes, le 18 juin 1774.

1773-1775. *Céphale et Procris*, ballet héroïque en trois actes, paroles de Marmontel, représenté à la cour, à Versailles, le 30 décembre 1773, à Paris, à l'Académie royale de musique, le 2 mai 1775.

1775. *La Fausse magie*, opéra-comique en deux actes, paroles de Marmontel, représenté à la Comédie-Italienne, le 1er mars 1775.

1776. Remaniement de *l'Amitié à l'épreuve*, représentée en un acte à la Comédie-Italienne, en janvier 1776.

Les Mariages samnites, drame en trois actes, paroles de Du Rozoy, musique tirée en partie de la partition composée en 1768, représenté à la Comédie-Italienne, le 12 juin 1776.

1776-1778. Deux actes des *Statues*, opéra en quatre actes, paroles de Marmontel, non terminé et non représenté.

Quelques morceaux de *Pygmalion*, paroles de Du Rozoy, non terminé.

1777. Divertissement sur des paroles de Laujon, pour la comédie de La Chaussée, *Amour pour Amour*, représentée à la cour, à Versailles, le 10 mars 1777.

Matroco, drame burlesque en quatre actes, paroles de Laujon, représenté à la cour, à Versailles, le 21 novembre 1777, à Paris, à la Comédie-Italienne, le 23 février 1778.

Midas, opéra-comique en trois actes, paroles de d'Hèle, composé en 1777, représenté sous le titre du *Jugement de Midas*, à la Comédie-Italienne, le 27 juin 1778, à la cour, à Versailles, le 3 juillet.

1778. Fragments d'*Iphigénie en Tauride*, tragédie lyrique, paroles de Guillard, non terminée.

Andromaque, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Pitra, d'après Racine, répétée à l'Académie royale de musique en mai 1778 et représentée sur le même théâtre deux ans après, le 6 juin 1780.

Les Trois Ages de l'Opéra, prologue, paroles de De Vismes de St-Alphonse, représenté à l'Académie royale de musique, le 27 avril 1778.

1778. *L'Amant jaloux*, opéra comique en trois actes, paroles de d'Hèle, représenté à la cour, à Versailles, le 20 novembre 1778, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 23 décembre.

1779. *Les Événements imprévus*, opéra-comique en trois actes, paroles de d'Hèle, représenté à la cour, à Versailles, le 11 novembre 1779, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 13.

Aucassin et Nicolette, opéra en quatre actes, paroles de Sedaine, représenté à la cour, à Versailles, le 30 décembre 1779, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 3 janvier 1780.

Romance pour l'*Histoire du chevalier du Soleil*, roman de chevalerie publié à Paris en 1779, 2 vol. in-12. Cette romance se trouve aussi dans le *Mercure de France* du 11 décembre 1779.

1780. Remaniement des *Événements imprévus*, pour la reprise à la Comédie-Italienne, le 12 octobre 1780.

1780-1781. *Émilie*, opéra en un acte, paroles de Guillard, intercalé dans le ballet de *la Fête de Mirza* et représenté à l'Académie royale de musique, le 22 février 1781.

1781. Remaniement d'*Andromaque*, pour la reprise à l'Académie royale de musique, le 15 mai 1781.

Remaniement d'*Aucassin et Nicolette*, pour la reprise à la Comédie-Italienne, le 7 janvier 1782.

Colinette à la cour, opéra en trois actes, paroles de Lourdet de Santerre, représenté à l'Académie royale de musique, le 1er janvier 1782.

1781-1782. *Électre*, tragédie lyrique, paroles de Thilorier, partition terminée, reçue à l'Opéra, non représentée. Elle porta aussi le titre d'*Oreste*.

1782. Remaniement des *Mariages samnites*, pour la reprise à la Comédie-Italienne, le 22 mai 1782.

L'Embarras des richesses, opéra en trois actes, paroles de Lourdet de Santerre, représenté à l'Académie royale de musique, le 26 novembre 1782.

Les Colonnes d'Alcide, opéra en un acte, paroles de Pitra, destiné à célébrer la prise de Gibraltar, non terminé.

1783. *Thalie au nouveau théâtre*, prologue en un acte, paroles de Sedaine, musique formée de vaudevilles et de quelques morceaux nouveaux de Grétry, représenté à la Comédie-Italienne, le 28 avril 1783, pour l'inauguration de la nouvelle salle.

La Caravane du Caire, opéra en trois actes, paroles de Morel, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 30 octobre 1783, et à Paris, à l'Académie royale de musique, le 15 janvier 1784.

1784. *Théodore et Paulin*, opéra comique en trois actes, paroles de Desforges, représenté à la Comédie-Italienne, le 18 mars 1784.

L'Épreuve villageoise, opéra-comique en deux actes, tiré de *Théodore et Paulin*, représenté à la Comédie-Italienne, le 24 juin 1784.

1784. *Richard Cœur de Lion*, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 21 octobre 1784.

1784-1785. *Panurge dans l'île des Lanternes*, comédie-opéra en trois actes, paroles de Morel, représentée à l'Académie royale de musique, le 25 janvier 1785.

1785. Airs de ballet ajoutés à la partition de *Colinette à la cour*, pour la reprise à l'Académie royale de musique, le 15 juillet 1785.

Un acte d'*Œdipe à Colone*, tragédie lyrique, paroles de Guillard, non terminée.

Remaniements de *Richard Cœur de Lion*, représenté en quatre actes, à la Comédie-Italienne, le 22 décembre 1785, puis en trois actes, le 29 décembre.

1786. *Amphitryon*, opéra en trois actes, paroles de Sedaine, d'après Molière, représenté à la cour, le 15 mars 1786.

Retouches et accompagnements ajoutés à la partition du *Mariage d'Antonio*, opéra-comique de Mlle Lucile Grétry, représenté à la Comédie-Italienne, le 29 juillet 1786.

Remaniement de *l'Amitié à l'épreuve*, pour la reprise en trois actes, à la Comédie-Italienne, le 30 octobre 1786.

Les Méprises par ressemblance, opéra-comique en trois actes, paroles de Patrat, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 7 novembre 1786, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 16 novembre.

Le Comte d'Albert, drame en deux actes, et la suite, opéra-comique en un acte, paroles de Sedaine, représenté à la cour, à Fontainebleau, le 13 novembre 1786, et à Paris, à la Comédie-Italienne, le 8 février 1787.

1787. *Le Prisonnier anglais*, opéra-comique en trois actes, paroles de Desfontaines, représenté à la Comédie-Italienne, le 26 décembre 1787.

1788. *Le Rival confident*, opéra-comique en deux actes, paroles de Forgeot, représenté à la Comédie-Italienne, le 26 juin 1788.

Remaniement d'*Amphitryon*, pour la représentation à l'Académie royale de musique, le 15 juillet 1788.

1789. *Raoul Barbe-Bleue*, drame en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 2 mars 1789.

Aspasie, opéra en trois actes, paroles de Morel, représenté à l'Académie royale de musique, le 17 mars 1789.

Pierre le Grand, opéra en trois actes, paroles de Bouilly, représenté à la Comédie-Italienne, le 13 janvier 1790.

1790-1791. *Guillaume Tell*, opéra en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne, le 9 avril 1791.

1791. Stances du lys de l'opéra *la Jeunesse de Henri IV*, paroles de Bouilly. Grétry n'en composa que ce seul morceau, qu'il offrit à la reine.

1791-1792. Romance du Saule pour la tragédie *Othello*, de Ducis,

Cécile et Ermancé ou les Deux couvents, comédie en trois actes, paroles de Desprez, représentée à la Comédie-Italienne, le 16 janvier 1792.

1792. *Basile ou à trompeur trompeur et demi*, opéra en un acte, paroles de Sedaine, représenté à la Comédie-Italienne en octobre 1792.

1793. Remaniement du *Prisonnier anglais*, repris sous le titre de *Clarice et Belton*, au théâtre de l'Opéra-Comique national, le 23 mars 1789.

La Fête de la Raison ou la Rosière républicaine, opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, annoncé à l'Opéra en décembre 1793, représenté le 2 septembre 1794 (16 fructidor an II).

1794. Quelques morceaux de l'opéra en trois actes *le Congrès des rois*, représenté à l'Opéra-Comique, le 26 février 1794 (8 ventôse an II), et dont la musique avait été écrite par plusieurs compositeurs.

Joseph Barra, fait historique en un acte, paroles de Levrier, représenté à l'Opéra-Comique, le 5 juin 1794 (17 prairial an II).

Denys le tyran maître d'école à Syracuse, opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, représenté à l'Opéra, le 23 août 1794 (6 fructidor an II).

Callias ou Amour et patrie, comédie héroïque en un acte, paroles d'Hoffmann, représentée à l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1794 (troisième sans-culottide an II).

Hymne pour la plantation de l'arbre de la liberté, paroles de Mahérault.

Diogène et Alexandre, opéra en un acte, paroles de Silvain Maréchal, non représenté.

1796-1797. *Lisbeth*, opéra-comique en trois actes, paroles de Favières, représenté à l'Opéra-Comique, le 10 janvier 1797 (21 nivôse an V).

Anacréon chez Polycrate, opéra en trois actes, paroles de Guy, représenté à l'Opéra, le 17 janvier 1797 (28 nivôse an V).

1797. *Le Barbier du village ou le Revenant*, opéra-comique en un acte, paroles de Grétry neveu, représenté au théâtre Feydeau, le 6 mai 1797 (17 floréal an V).

1798. *Élisca ou l'amour maternel*, opéra en trois actes, paroles de Favières, représenté à l'Opéra-Comique, le 1er janvier 1799 (11 nivôse an VII).

1801. *Le Casque et les Colombes*, opéra-ballet en un acte, paroles de Guillard, représenté à l'Opéra, le 7 novembre 1801 (16 brumaire an X).

1802-1803. *Delphis et Mopsa*, comédie lyrique en deux actes, paroles de Guy, représentée à l'Opéra, le 15 février 1803 (26 pluviôse an XI).

1812. Quelques morceaux ajoutés à l'opéra d'*Élisca*, pour la reprise à l'Opéra-Comique, le 5 mai 1812.

Sans date certaine : *Momus sur la terre*, prologue joué au château de la Roche Guyon.
Les Filles pourvues, compliment de clôture à la Comédie-Italienne.
La Jeune Thalie, prologue à la Comédie-Italienne.
Alcindor et Zaïde, opéra inédit cité par Fétis.
Zimeo, idem.
Les Maures d'Espagne, idem.
Zelmar ou l'asile, idem, paroles de Grétry neveu.
Séraphine ou absente et présente, opéra inédit cité par Grétry neveu.
De profundis, inachevé et perdu.

BIBLIOGRAPHIE.

I. — Biographie.

Grétry (André-Ernest-Modeste). *Mémoires ou Essais sur la musique*, in-8°. Paris, 1789.

Cet ouvrage fut réimprimé en l'an V aux frais du Gouvernement français, avec l'adjonction de deux nouveaux volumes.

Grétry (André-Ernest-Modeste). *Mémoires ou Essais sur la musique*, 3 vol. in-8°. Paris, imprimerie de la République, an V.

D'après Quérard (la *France littéraire*) il y a des exemplaires de cette édition qui portent pour titre : *Du caractère des passions et de la manière de les exprimer en musique*. Il y a des exemplaires sur vélin. Cet ouvrage a été réimprimé à Bruxelles, 1829, 3 vol. in-12, avec une introduction et des notes sans intérêt ajoutées par Mees.

Grétry (André-Ernest-Modeste). *La Vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, 3 vol. in-8°. Paris, Pougens, an X.

Baillot. *Notice sur Grétry*, in-8°. Paris, 1814.— Cette brochure, indiquée par Fétis, ne se trouve à Paris ni à la Bibliothèque nationale, ni à celles du Conservatoire de musique et de l'Opéra ; M. Sauzay, gendre de Baillot, ne la possède pas. A-t elle été réellement publiée? Nous l'ignorons.

Grétry neveu. *Grétry en famille*, anecdotes littéraires et musicales relatives à c célèbre compositeur, in-8°. Paris, Chaumerot, 1814. La plus grande partie de cet ouvrage est extraite des *Essais* de Grétry.

Le Breton (Joachim). *Notice historique sur la vie et les ouvrages de A.-E.-M. Grétry*, lue à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Institut de France, le 1er octobre 1814, in-4°. Paris, Didot, 1814.

Gerlache (de). *Essai sur Grétry*, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liège, le 25 avril 1821, in-8°. S. l. n. d.

Van Hulst. *Grétry*, in-8°. Liège, Oudart, 1842.

Sagher (L. de). *Grétry;* dans la *Revue de Belgique* du 15 août 1869, tome II de la collection; et en brochure in-18. Bruxelles, 1869.

Regnard (E.). *Grétry*, à propos de la notice que lui consacre Fétis dans sa biographie, in-8°. Bruxelles, 1869.

Des notices sur Grétry ont été insérées dans tous les grands recueils biographiques publiés depuis le commencement de ce siècle en France et à l'étranger; nous citerons la notice par LA FAGE dans la *Biographie Michaud*; celle par JAL dans son *Dictionnaire critique*; par Mme DE BAWR dans le *Plutarque français*; par FÉTIS dans la *Biographie des musiciens*, etc. On trouve une notice sur Grétry par AMAR dans le *Moniteur universel* du 30 septembre 1813; par M. ED. FÉTIS dans les *Musiciens belges*, t. II, pp. 99-164; par A. HOUSSAYE dans la *Revue de Paris* et dans la *Galerie du XVIIIe siècle*, t. IV; par NICOLO (J.) dans la *France musicale*, 4e année, 1841, no 28; deux articles de M. LAVOIX sur l'enfance de Grétry dans l'*Art musical*, 8e année, 1868, nos 24 et 25. — L'ouvrage de JUNKER, *Zwanzig Componisten*, in-8o, Berne, 1776, contient quelques pages sur Grétry et le goût français.

PIOT (Charles). *Quelques lettres de la correspondance de Grétry avec Vitzthumb*; dans les *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1875, no 10, 44e année, 2e série, t. XL.

Société académique des enfants d'Apollon. Hommage rendu à M. Grétry, séance du 5 février 1809, in-4o. Paris, impr. Plassan, 1809.

LIVRY (le comte H. DE). *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*, in-8o. Paris, Ogier, s. d.

LIVRY (le comte H. DE). *Recueil de mes réponses aux journalistes et de mes rebuts des journaux*, huit plaquettes de 4, 8 ou 12 pages, réunies, datées de 1807. Paris, Ogier.

Ces deux volumes sont relatifs à l'érection de la statue de Grétry à Paris.

FLAMAND-GRÉTRY. *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*, poème en huit chants, avec figures et notes historiques, in-8o. A l'Ermitage et à Paris, 1820.

FLAMAND-GRÉTRY. *Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien-Montmorency*, précédé des mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry, in-8o, t. I. Paris, Arthus-Bertrand, 1826.

Deux autres volumes ont été publiés en 1840 et en 1855. Ils ne contiennent plus rien qui soit relatif à Grétry.

II. — Poèmes, discours, pièces de théâtre.

FABRE D'ÉGLANTINE. *Le Triomphe de Grétry*, poème prononcé au théâtre de Liège, le 23 septembre 1780, in-8o. Liège, Bassompierre, 1780.

SAINT-PERAVI (le chevalier DE). *Le retour de Grétry dans sa patrie*, vers à la noble cité de Liège, in-8o. Liège, Bollen, 1783.

GRÉTRY-NEVEU. *Mes moments de loisir a l'Ermitage d'Émile ou quelques essais poétiques dédiés au célèbre Grétry*, in-18. Paris, 1811.

HENKART. *Hymne pour l'inauguration de la place Grétry*, dans la ville de Liège, sa patrie, le 3 juin 1811; suivi d'une pièce de vers de Rouveroy sur le quatuor de *Lucile* et de couplets par Bassenge aîné sur le vaudeville de *la Fausse magie*, in-8°. Liège, Latour.

FRÉMOLLE. *Hommage aux mânes de Grétry*. Bruxelles, 1828.

Recueil des discours prononcés à Liège, en 1828, à l'occasion de l'arrivée du cœur de Grétry, par Ch. Rogier, au nom de la Société d'émulation, et par Renard-Collardin, au nom de la Société Grétry, in-8°. Liège, 1829.

HENAUX. *La statue de Grétry*, poème, in-8°. Liège, 1842.

POLAIN. *A toutes les gloires de l'ancien pays de Liège*. Inauguration de la statue de Grétry, in-8°. Liège, 1842.

LARDIN. *Inauguration de la statue de Grétry*, due au ciseau de M. Brakeleer, à la Société de la grande Harmonie d'Anvers, le 19 août 1860, in-8°. Paris, impr. Claye, 1860.

FULGENCE, LEDOUX ET RAMOND. *Grétry*, opéra-comique en un acte, représenté pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville, le 1er juin 1824, in-8°. Paris, Martinet, 1824.

FOUGAS. *Grétry chez Mme Duboccage*, vaudeville en un acte, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 23 septembre 1815, in-8°. Paris, Martinet, 1815.

CHATELAIN. *Grétry au Parnasse*, tableau mythologique en action, précédé d'un prologue impromptu mêlé de vaudevilles. Représenté sur le théâtre du Havre, le 11 février 1825, in-8°. Le Havre, Faure, 1825.

III. — Critique.

Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques, où l'on trouve la critique de *Lucile*, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes (par le comte de la Touraille), in-12. Amsterdam et Paris, Desnos, 1769.

Lettre de Mme Le Hoc à M. Le Hic au sujet de *la Fausse magie*, opéra-comique de MM. Marmontel et Grétry (par Le Fuel de Méricourt), in-18. S. l., 1775. — Cette lettre est suivie des *Nouvellistes*, proverbe en un acte et en prose, qui met en scène un Gluckiste, un Grétriste, un Floquetiste, etc.

DESSALES-RÉGIS. *Poète et musicien* (Sedaine et Grétry). Dans la *Revue de Paris* du 13 août 1843, t. XX, pp. 105-123.

CASTIL-BLAZE. *Grétry musicien*. Trois articles dans la *Revue de Paris*, février 1845.

HÉDOUIN. *Mosaïque*, in-8°. Valenciennes et Paris, 1856. Cet ouvrage contient *Ma première visite à Grétry* et *Richard Cœur de Lion*. Ce dernier article a été tiré à part.

NUITTER (Ch.). *Deux opéras révolutionnaires de Grétry;* dans la *Chronique musicale,* t. I, pp. 256-264.

WILDER (Victor). Notices historiques sur *Richard Cœur de Lion*, *Céphale et Procris*, *la Caravane*, en tête des partitions pour piano et chant de ces opéras, éditées par Heugel et Michaëlis.

RONGÉ (J.-B.). Lettre adressée à MM. les membres de la commission instituée par le Gouvernement belge pour la publication des œuvres de Grétry, à propos d'un manuscrit inédit de ce célèbre compositeur. Liège, impr. de Thier, 1882.

Zémire et Azor, quelques questions à propos de la nouvelle falsification de cet opéra (par Lardin), in-8°. Paris, Moessard, 1846.

IV. — Procès du cœur.

HENNEQUIN. *Plaidoyer pour la ville de Liège;* dans les *Annales du Barreau français*, *Barreau moderne*, in-8°, t. VI, pp. 299-333. Paris, Warée, 1824.

FLAMAND-GRÉTRY. *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry ou précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu Flamand-Grétry par la ville de Liège, auquel sont jointes toutes les pièces justificatives*, in-8°. Paris, 1825.

FLAMAND-GRÉTRY. *A Messieurs les conseillers d'État*, in-4°, 8 pages. Impr. de Béthune, 1826.

ROCHELLE, avocat au conseil d'État. *Requête pour plusieurs des héritiers Grétry contre les bourgmestres de la ville de Liège.* Question relative à l'exhumation du cœur de Grétry, in-8°, 14 pages. Impr. de Béthune, s. d. (1827).

V. — Portraits.

Portrait à l'huile, par Mme VIGÉE-LEBRUN, 1785; ovale, haut. 0m,71, larg. 0m,57; au musée de Versailles, 2e étage, salle n° 167.
— par ROBERT LEFÈVRE, 1809; au musée de Caen.
— par LAURE.
— par MELLIER.
Portrait au pastel, par Mme GRÉTRY, représentant Grétry avec ses trois filles. Ce portrait était à l'Ermitage.
Buste par PAJOU, exposé au Salon de 1781.
— par COUASNON, en terre cuite.
— par FLATTERS, mis en souscription en 1813.
— par RUXTHIEL, à l'hôtel de ville de Liège.
— anonyme, en plâtre, à Versailles, vestibule de la salle de spectacle.
Statue par STOUF, érigée en 1806 sous le péristyle de l'Opéra-Comique.
— par G. GEEFS, érigée à Liège en 1842.
— par BRAKELEER, érigée à Anvers en 1860.
Médaille frappée en 1814 par les soins de la Société des enfants d'Apollon.

ESTAMPES.

A.-E.-M. Grétry, dessiné et gravé par son ami Moreau le jeune; à Paris, chez l'auteur, Cour du palais, hôtel de la Trésorerie. Avec cette épigraphe :

Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus. (Hor., epist. I, lib. II.)

A.-E.-M. Grétry, peint par Lse Ve Le Brun, peintre du roi, en 1785. Gravé par L.-J. Cathelin, graveur du roi, 1786.

Par des plaisirs réels et de fausses allarmes
Ce puissant enchanteur calme ou trouble nos sens;
Mais de son amitié peut-on goûter les charmes,
Sans égaler au moins son cœur à ses talens?

A.-E.-M. Grétry. Le Brun pinxt, Riedel sculp.
A. Grétry. Dessiné au physionotrace et gravé par Quenedey, rue Neuve des Petits-Champs, 15, à Paris (1808).
A.-E.-M. Grétry, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur. Isabey pinxt, Simon sculp. Se trouve à Paris, chez Flamand, quai Voltaire, no 11.
A.-E. Grétry, membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur. Lefèvre pinxt, A. Schotte sculp. (1814).
Grétry. Robert Lefèvre pinxt, Maurin del. Lith. de Langlumé, rue de l'Abbaye, no 4.
A.-E.-M. Grétry, gravé pour le *Journal des arts*, par Canu (1813).
Grétry d'après sa bosse. Dien sculp. (1813).
A.-E. Grétry. Couasnon fec., J. Duplessis-Bertaux sculp. (1813).
André-Ernest Grétry. Mellier pinxt, Forget sculp. Dédié et présenté par Noël, éditeur, à l'École royale de musique et de déclamation. (Gravé au pointillé et encadré d'une vignette où sont inscrits les titres de ses principaux ouvrages, 1817.)
Grétry. Lith. par Sudre (le Panthéon français) — (1822).
A.-E.-M. Grétry, né à Liège, le 11 février 1741; mort à l'Hermitage de Montmorency, le 24 septembre 1813. Pre Adam, 1824.
Mr Grétry. Flatters. Fremy del et sculp.
Grétry. Lorin del, C. de Lasteyrie lith.
Grétry. Lith. par Delpech d'après Rob. Lefèvre (avec fac-simile de signature).
A.-E.-M. Grétry. H. Garnier. Lith. de Ducarme. (Galerie universelle, no 200, publiée par Blaiset.)

DIVERS.

Quelques gravures se rapportant à la vie et aux ouvrages de Grétry :

Le tableau magique de Zémire et Azor. Dessin de Touzé, gravé par Voyez le jeune.
Grétry traversant l'Achéron. Vincent del, Duplessis-Bertaux sculp. (1813).
Passage de Grétry aux Champs-Élysées. Eau-forte de Duplessis-Bertaux (1813).
L'Hermitage de Montmorency, au bas duquel sont gravés au trait les profils de J.-J. Rousseau et de Grétry. — Gravé par Horace Vernet (1813).
Vue du tombeau de Grétry au Père-Lachaise. Faure del, estampe anonyme (1819).
Tombeau de Grétry. Gravé à l'aqua-tinta par J. Moreau d'après A.-F. Fanton (1826).

Trois tableaux de M. Faustin Besson se rapportant à divers épisodes de l'histoire de la famille Grétry :

Enfance de Grétry. Salon de 1857. Gravé à l'aqua-tinta par Jazet; gravé dans le *Monde illustré*, année 1857, n° 19. Ce tableau, actuellement au musée de Toulouse, se rapporte à François Grétry, père du célèbre compositeur.

Scène tirée des Mémoires de Grétry. Tableau antérieur à 1861. Gravé à l'aqua-tinta par Jazet.

Grétry en Italie. Tableau antérieur à 1867. Gravé par Jazet.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

CHAPITRE PREMIER. — ENFANCE ET JEUNESSE DE GRÉTRY. — LIÈGE, ROME, GENÈVE.

CHAPITRE DEUXIÈME. — ARRIVÉE A PARIS. — LE HURON.

CHAPITRE TROISIÈME. — LUCILE ET LE TABLEAU PARLANT.

CHAPITRE QUATRIÈME. — SILVAIN. — MARIAGE DE GRÉTRY. — SPECTACLES DE LA COUR. — L'AMITIÉ A L'ÉPREUVE. — ZÉMIRE ET AZOR.

CHAPITRE ONZIÈME. — TRAVAUX DES ANNÉES 1788 ET 1789. — SITUATION DE GRÉTRY A LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION.

CHAPITRE DOUZIÈME. — LA RÉVOLUTION.

CHAPITRE TREIZIÈME. — DERNIÈRES ANNÉES DE GRÉTRY.

Pages.

CHAPITRE QUATORZIÈME. — RÉSUMÉ CRITIQUE DE L'ŒUVRE DE GRÉTRY.

APPENDICE.

TABLE

DES

MÉMOIRES CONTENUS DANS LE TOME XXXVI.

SCIENCES.

LETTRES.

BEAUX-ARTS.